غواية الرواية
دراسات في الرواية العربية

شوقي بدر يوسف

الكتاب: غواية الرواية .. دراسات في الرواية العربية

الكاتب: شوقي بدر يوسف

الطبعة: ٢٠١٨

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة
جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣
APA

http://www.apatop.com E-mail: news@apatop.com

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة: لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أوتخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر.

دار الكتب المصرية
فهرسة إثناء النشر

يوسف، شوقي بدر
غواية الرواية .. دراسات في الرواية العربية / شوقي بدر يوسف
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
٢١٥ ص، ١٨ سم.
الترقيم الدولي: ٩ – ١٥١ – ٤٤٦– ٩٧٧– ٩٧٨
أ – العنوان   رقم الإيداع : ١٠٢٠٨ / ٢٠٠٨

غواية الرواية
دراسات في الرواية العربية



الإهداء:

إلي أمي وأبي أصحاب الفضل ..

مدخل :

فـي حقـل الروايـة ومنـذ بواكيرهـا السـردية الأولـى، نبتـت الغوايـة، والوالـع، والافتتـان بهـذا الفـن الحكـائي النـابع مـن المتخيـل الإنسـاني وتجلياتـه السـردية الرواية، فقـد افتتن بـه كل من قرأه، واطلع على نصوصه قديماً وحديثاً، كما افتتن به كل من كتب في ساحته أعمالاً إبداعية حقق من خلالها رؤيتـه للحيـاة، وشـكل مـن متونـه ومدوناتـه عالمـه الروائـي الخاص، ولاشك أن آداب العالم جميعها قد استلهمت من هذا الفن إبداعات واقعها،

ومتخيل طبيعتها، وبياتها الخاصة، وجبلة شخصياتها، واقترنت طموحات هـذا الفن بطموحـات الإنسـان وأحلامـه منـذ أن بـدأت اليوتوبيـا الإنسـانية تـراود هواجسـه، وبـدأت صـراعاته مـع الطبيعة، ومـع الواقـع الـذي يعيشـه، فمنـذ سـرفانتس ومدونتـه الروائيـة "دون كيخوتـه" التـي مـر علـى صـدورها أكثر من أربعمائة عام وحتى الآن لا تزال الرواية هي النبع الذي يستقي منه الإنسـان جاذبيـة الحيـاة ومتناقضـاتها، فالرواية والروائيون بشخصياتهم وحبكـاتهم ومـواقفهم وقضـاياهم الخاصـة والعامـة هـي الحيـاة نفسـها التـي تعيش في أعماقنـا لا تختلف عمـا نشـاهده فيهـا إن لـم يكـن الواقـع فـي بعـض الأحيـان أغـرب مـن الخيـال كمـا يقـال: ولاشـك أيضـاً أن الأدب العربـي فـي مراحلـه المختلفـة قـد ألقـى بظلالـه وملامحـه السـردية علـى الساحة الإبداعية. وعلى الرغم من وجود بعض إرهاصات وملامح تراثية

قديمة وجدت في متن حكائية متناثرة في طيات التراث العربي الذي وصل إلينا، وكانت بصماته واضحة على النثر العربي في مدوناته التراثية القديمة المهتمة بهذا المجال مثل كتابات الجاحظ، وكتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، وبدء ظهور المقامات على يد الحريري، وبديع الزمان الهمزاني. فقد عجلت هذه الإرهاصات بغواية هذا السرد الوافد إلينا بعد ذلك، واحتضنته وبدأت في النظر إلى معطياته الفاتنة المشوقة، الأمر الذي حدا بالكثير من كتابنا المعاصرين الذين أوفدوا في بعثات أوروبا للتعلم والانفتاح على الثقافة الغربية إلى تلقي وقراءة العديد من النصوص الروائية الأوروبية في لغتها الأصلية والولع والافتتان بها وبماحوته من نصوص، وأبحاث ودراسات جعلتهم ينبهرون بهذه العوالم الجديدة في هذا المجال الحكائي الجديد، ومن هنا نشأت ضرورة نقل هذه الأشكال السردية إلى أدبنا العربي الحديث بنفس الأشكال والأطر الفنية المعمول بها في الآداب الأوروبية، وبنفس القضايا التي يخاطبها مع الأحتفاظ بالطابع والمناخ والقيم العربية الأصيلة، فظهرت العديد من النصوص الروائية في الأدب العربي الحديث منذ أن صدرت "الأيام في فتوح الشام" لسليم الأستاني في عام ١٨٧٠ رواية "زينب" للدكتور محمد حسين هيكل في مصر، ورواية في سوريا، ورواية في لبنان وبدأت حركة الغواية والافتتان بفن الرواية تجد صداها في عالمنا العربي، وتتحرك آفاقه نحو إيجاد نص روائي عربي يثري الساحة بالنصوص الروائية التي أغوت كثيرا من الكتاب وفتنتهم، وربما كان هذا الكم الكبير الهائل من السرديات العربية، التي ظهرت على الساحة العربية ترفد هذا الجنس

الأدبي بمعطياته وتطوره المذهل والمتنامي دائماً وباستمرار وصل إلى حد النزوع الدائم إلى الجريب في نصوصه عبر رعشة الحياة اليومية وصراعها المستمر مع الواقع وتطلعها الدائم إلى البحث عن املدن الفاضلة الملغزة أحياناً والمفقودة في أحيان أخرى، من هنا كانت الغواية والفتنة لفن الرواية تطول كل من اقترب من ساحته الرحبة الواسعة حتى إن كثيرا من مبدعين قد عرجوا إلى طريقة تأكيد مجالاتهم الأصلية، مثل نجيب محفوظ فقد ترك الفلسفة ولم يكمل رسالة الماجستير التي كان يعمل بها بإشراف الشيخ مصطفى عبد الرازق، من أجل السرد الروائي والقصص.

ولا شك أن الرواية تحمل على عاتقها مسئولية البحث عن جوانب عديدة من الحقائق القيم والمعاني تتوارى وراء آكام وغيوم الواقع الإنساني للعالم، لتعيد صياغته لنا من جديد، وتضعه أمامنا في نسق فني خاص، وصياغة سردية تحمل آلية حكائية تعتمد على جماليات لها وظيفة الإشباع والإبهار والإمتاع، وإذا كانت الرواية تحمل داخلها خطوط البطل الإشكالي كما أسماه "لوكاتش" فإن إعادة صياغة إشكالية هذا البطل داخل النسق السردي هو غاية ما ترمي إليه نظرية الرواية.

والوعي الجمالي في النص الروائي ليس هو الواقع المباشر المستقل، بل هو الوعي الذي يتم التعبير عنه ضمنيا في سلوكيات الأفراد وتوجهاتهم الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، وفي الشكل الفني وعناصره المتسوحاة من الواقع، الزمان والمكان، والرؤى، والمعادل الموضوعي، وغيرها من عناصر التناول السردي– فالرواية تقرير كامل عن التجربة

الإنسانية بما تحمله داخلها من إشكاليات وقضايا وتوجهات تبحث عمن يـوهج خطوطهـا، ويضـيء معالمهـا ويحـدد ملامحهـا الفنيـة الموغلـة فـي التخييـل فـي بعـض الأحيـان. كمـا أنهـا تثيـر الكثيـر مـن القضـايا فـي كـل التوجهات الإنسانية والفنية واللغوية، وذلك إن الأدب "عالم مغاير" كما يقول بومجارتن، إلا أن الرواية حالة خاصة ضمن هذا العالم، بذلك لا تنقـل الروايـة عالمـا مـن الحيـاة، بـل عالمـا شـبيها بالحيـاة فـي أحداثـه ومجرياتـه، وقضـايا الروايـة وإشـكالياتها تتجلـى فـي نصوصـها الواقعيـة والتاريخية التي تتخذ من الجوانب الإنسانية مجالا لإبداعاتها.

إن الروائي الماهر هو الذي يساعدنا على معرفة هذا الجزء من حياتنا والتعبيـر عنـه ذلـك الجـزء الـذي يبـدو للوهلـة الأولـى، مكانـا لا يمكـن الاطلاع عليه. ومع ذلك فإن كشف الأسرار في الرواية دوار الرواية هذا لا يتجه كل الاتجاه نحو طبيعة المشاعر والعواطف، ولو كانت غامضة أو فاضحة. إن علاقة الرواية بالحقيقة التي تحيط بنا لا يمكن أن تتحول إلى هذا الواقع، وهو ما تصفه لنا الرواية يمثل جزءا منعزلا تماما يمكن دراسته عن كثب، إن الفرق بين حوادث الرواية وحوادث الحياة ليس في أننا نستطيع التثبت من صحة هذه بينما لا نستطيع الوصول إلى تلك إلا من خلال النص الذي يظهرها فحسب، بل هي إلى ذلك "أي حوادث الرواية"، ولنستعمل تعبيراً معروفاً أكثر تشويقا من الحوادث الحقيقية، أما سبب بروز هذه القصص المختلفة فيعود إلى أنها تنطبق على حاجة وتقوم بعمل، والأشخاص الوهميون يملأون فراغا في الحقيقة ويوضحونها لنا.

وليس الخلق وحده حلما من أحلام اليقظة، بل كذلك هي قراءة الرواية، فالرواية إذن تتأثر بالتحليل النفسي كما تتأثر بواجهات المجتمع الواقعية، وليس واقعية الرواية التي تتمثل كجزء خادع من حياتنا اليومية سوى مظهر خاص منها، مما يسمح لنا بعزل الرواية كنوع أدبي مستقل.

وينبغي هنا، ونحن نتحدث عن الرواية ومكانتها المتميزة باعتبارها الشكل الفني لهذا العصر وديوان العرب الجديد أن نفكر أيضا في دور النقد بوجه عام، أهميته بالنسبة للطاقة الإبداعية المصاحبة لنظرية الرواية في العصر الحاضر، إن الميزة الرئيسية للرواية هي طبيعتها الفنية في الاستئثار بالذهن والإبهار الجمالي لنسقها الخاص وصياغتها السردية التي تفتن العقل والقلب معا، فالروائي الحديث بفضوله الاجتماعي والنفسي وتوتر أعصابه وفطنته وحساسيته الممتزجين فيه امتزاجا عضويا ومواهبة في النقد والفنون التشكيلية كلها تجعله أداة شديدة الفردية مهيأة لاستقبال وتوصيل أدق الأحاسيس وأكبر الأحداث.

وفي هذه المجموعة من الدراسات التي تتناول الرواية العربية المعاصرة نستطيع أن نجد واجهة متغيرة تجابهنا بخطوط عريضة من فنية الرواية وسرديتها المعهودة عند بعض الكتاب الذين افتتنوا بهذا الفن الرائع، بحيث أصبح فن الرواية هو رافدهم الأساسي، وأصبح السرد الروائي هو جل همهم، لا يستطيعون الابتعاد عنه بأي حال من الأحوال، فقد عاشه كل من نجيب محفوظ وصاحبه قرابة عمره بالكامل، كما نجد أن تحول عبد الرحمن منيف من اقتصاديات البترول إلى فن الرواية ليصبح من

الروائيين الذين تركوا بصمة قوية على الرواية العربية المعاصرة وصاحبه إدوار الخراط طوال عمر مديد، بحيث أصبح علامة مهمة في حياته لا يستطيع مفارقته أبدا، بل إنه يخرج لنا بين الحين والحين روائعه الروائية من جعبته السردية المليئة بافتتان هذه الفن الجميل المعبر، وصلاح الدين بوجاه ويوسف المحيميد، حيث أسئلة الرواية وجدلية العلاقة بين صيغة الذات وجوهر الواقع، وما وراء الواقع والرواية النفسية والأنثربولوجي ورواية التاريخ، وأيضا سطوة المكان والواقع المهمش في الرواية، وسوسيولوجيا الحياة، واستلاب الواقع، والمؤثرات التي تفعلها الرواية في مثيلاتها من النصوص.

إن الرواية تسمح بأن تدخل في كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، كما أنها بإيقاعها وآليتها تستطيع أن تصنع المعجزات في تقاطعات وتداخلات مختلفة تصنع من خلالها الكثير والكثير في مجالها الرحب المتسع.

المؤلف

أفراح القبة والرواية الصوتية

إن إعادة تقييم الأعمال الإبداعية للأديب الكبير نجيب محفوظ في ضوء المتغيرات الأخيرة التي طرأت على مسيرته الأدبية، خاصة بعد فوزه المدوي بجائزة نوبل للأدب عام ١٩٨٨ لهو التكريم الحقيقي لهذا الأديب العملاق.

ولعل التصدي لأعمال نجيب محفوظ الروائية والقصصية، وإعادة تحليلها مرة أخرى بقراءات ورؤى نقدية متأنية جديدة، وإعادة اكتشاف ما يكتنف عملية الصياغة الفنية لها من خلال قراءة تأويلية تشترك بحدسها ووعيها في تشكيل العالم الفني والفكري عند نجيب محفوظ بحيث لفت هذا العالم الإبداعي أنظار العالم كله، وجعل جائزة نوبل للأدب تستقر أخيرا على صدر هذا الروائي المصري الدؤوب، التي كانت بلاغته وأدبيته تنبع أساسا من تجسيده لهموم الشارع المصري، والحارة الشعبية بخصوصيتها وعبقها القديم، وبزخم التجربة والعلاقات الإنسانية المتشابكة التي أضاء نجيب محفوظ جوانبها الاجتماعية والسياسية، ووهج بحدسه الأدبي واقعية الحياة المتداخلة، والمتقاطعة بشرائحها النمطية المختلفة التي انتقادها بحسه التلقائي، وانتخبها بخبرته العميقة الطويلة، ونقلها من دائرة التسجيل إلى دائرة الفن، وحقق من خلالها هذه

النقلة الحتمية للأدب العربي من دائرة المحلية العربية المحدودة إلى دائرة الآفاق العالمية الرحبة.

ولا أدري ما الذي جعلني أنتخب رواية "أفراح القبة" التي صدرت عام ١٩٨١، وأن أحاول الغوص في هذه المنطقة بالذات من مناطق الإبداع الروائي في عالم نجيب محفوظ. لعل عنوان هذه الرواية هو الذي جذبني إليها، خاصة بعد هذه الأفراح التي غمرت القبة المصرية والعربية ابتهاجا بالفوز العظيم لجائزة نوبل للأدب التي توجت رحلة إبداعية قوامها أكثر من خمسين عاماً من الجهد والمثابرة والعرق. أو لعل هذه الرواية لم تحظ بالمتابعة النقدية الكافية إلا من النذر اليسير الذي كتب عنها، فقد تناولها الناقد عبد الرحمن أبو عوف بدراسة متأنية بمجلة إبداع القاهرية عدد فبراير ١٩٨٥ تحت عنوان «بعد الواقع وبعد الفن في رواية أفراح القبة»، كما تناولها الأستاذ ثروت أباظة بمقالة افتتح بها مجلة القصة في عددها الصادر في يناير ١٩٨١ بعنوان «أفراح القبة قمة جديدة لنجيب محفوظ».

أو لعل هذه الرواية التي كانت صدى لتأثيرات نجيب محفوظ على بعض معاصريه ممن ساروا على دربه، الذي ارتد رجع هذا الصدى إليه في مضمون هذه الرواية الذي جذبني إليها، فقد عالج نفس الموضوع بأساليب لها خصوصيتها كل من سعد مكاوي في روايته «شهيرة» ١٩٥٩، ومحمد جلال في روايته «حارة الطيب» ١٩٦١– وهما من الأدباء الذين تأثروا تأثيرا كبيرا بأعمال نجيب محفوظ، وقد أرتد البعد

التأثيري لهذين العملين عكسيا إلى قلب المسيرة الإعلامية لنجيب محفوظ فكانت رواية «أفراح القبة»، وهو ما يفسر علميا بالتيار التأثيري العكسي، بأن يؤثر الأدب في بعض معاصريه فيرتد هذا التأثير عكسيا ويظهر واضحا في أعماله الإبداعية المتأخرة.

البناء الفني

تعد رواية «أفراح القبة» من الرواية الصوتية ذات الأبعاد والمدلولات الخاصة التي تعتمد على حكائية صوت الشخصية، وهي تتحدث بلغة المخاطب مثيرة بذلك نوعا من الجدل يأخذ بناصية الحديث ويجعله يتنامى ويتصاعد من خلال موقف الشخصية شيئا فشيئا الذي يصرح بخيوطه الأولى بحذر شديد، مما يجعل المتلقى يشارك معه في الإمساك بخيوط هذا الحدث، ومحاولة معايشته من خلال ممارسة الشخصية لطبيعتها على خريطة الواقع، وتعتبر صياغة الشخصية في مثل هذا النوع من الروايات هو المحك الأساسي في نجاح العمل، وفي إبراز الدال والمدلول الذي يسير وراءه الكاتب، وفي تحديد أبعاد الخط الرئيسي المكون لصلب الحدث، ويقول نجيب محفوظ عن سبب احتفائه بهذا النوع من الروايات الذي ظهر واضحا في العديد من أعماله «ميرامار– المرايا– الكرنك– قلب الليل – حضرة المحترم»، أما عن أسباب تعلقي برواية الشخصيات فيرجع ذلك إلى الفسحة الرحيبة التي تتيحها لي عملية التجديد والتكرار في إعادة صياغة شخصيات جديدة، ويمكنها أن تحمل صيغا ومدلولات وقيما تقعد الشخصية الواحدة عن الإحاطة بها،

بل يستحيل أن تتجمع هذه الصياغة في ذات إنسانية واحدة نظراً لتضادها وتنافرها، ومن هنا كان اجتماعي على هذا النوع من الرواية الذي يتيح لي حرية الحوار والبناء والحركة، وينقل بجزئياته وخلفياته المتناثرة صورة الواقع.

هذا ما توخاه تماماً نجيب محفوظ واتكأ عليه في بناء رواية «أفراح القبة»، فليست هناك شخصية محورية بعينها تستأثر بمجريات الحدث، وتتولى هي عملية الصياغة الروائية من خلال همومها وطموحاتها وصراعها مع الشخصيات الأخرى المحيطة بها، والمشتركة معها في نسيج الرواية وحدها، إنما هناك عدة شخصيات لكل منها أبعاد نفسية لها خصوصيتها، ولكل منها تركيبتها التي تختلف عن الأخرى، ولكل منها طبيعة تستند إليها في جميع ممارساتها الحياتية، وهذه الشخصيات جميعها تشترك في إثراء الحدث الرئيسي للرواية عن طريق تكرار موقف معين ينبع مما تعيشه كل شخصية في ثنايا حكائيتها لمفهوم ما ترويه من وجهة نظرها، مع تضفيرة بواقعها الحياتي الذي يكون سماتها الشخصية والموضوعية، الذي يكون أيضا هو المقدمة التي تسبق وقائع الحدث.

وقد استخدم نجيب محفوظ في مثل هذا النوع من القصص مستويات لغوية في السرد والحوار، كانت عند كل شخصية من الشخصيات تبرز الصورة الفنية لما يجب أن تظهر عليه، مثل هذه الشخصية سواء كانت شخصية سلبية تتحرك داخل إطار ذاتها المأزومة سيكولوجيا، أو شخصية

إيجابية تعايش الواقع وتتطور معه، وتساير الأحداث، ومجريات الأمور بكل ما تحويه من مدلولات ومغازٍ.

كما أن البيئة في رواية «أفراح القبة» وهي البيئة الفنية- وجو العاملين في مجال المسرح كانت هي الأخرى من الشخصيات التي اعتمد عليها نجيب محفوظ في تأطير الحدث، وهي سمة ارتبطت بأعماله منذ أعماله الروائية في التاريخ القديم، مرورا بالقاهرة الجديدة والثلاثية والأعمال المتأخرة، كانت البيئة هي الشخصية المحورية إن جاز استعمال هذا التعبير عند الحديث عن الرواية الصوتية- فالشخصيات في «أفراح القبة» جميعها تعمل في مجال المسرح، وجميعها لها همومها الخاصة النابعة من تواجدها في هذا الجو الذي صوره الكاتب وكأنه أشبه بالماخور، من خلال شخصيات متدنية هامشية من قاع المجتمع، وشخصيات أخرى برجوازية قفزت اجتماعيا لتستأثر بالتسلط والتحكم جسديا ونفسيا بكل من حولها من شخصيات وأمور اجتماعية.

الشخصيات

تنقسم الأصوات الروائية في رواية «أفراح القبة» إلى أربعة أصوات رئيسية هي «طارق رمضان- ممثل ثانوي كرم يونس- ملقن حليمة الكبش- عاملة تذاكر عباس كرم يونس – مؤلف مسرحي ناشئ»، هذه الأصوات التي تملأ تضاريس النص بهمومها، وممارساتها العامة والخاصة- التي تتقابل عند نقطة واحدة هي الصراع بين بعضها البعض، والصراع النفسي الداخلي الدائر في منطقة الطباع، من خلال الوقائع النفسية المعتمدة

على تدعيات الذات داخل المحقين وممارساتها الذاتية- أما الأصوات المساعدة في النص وهي أصوات خافتة إلى حد ما، فمن تدور في فلك الشخصيات الرئيسية وهي «سرحان الهلالي- صاحب فرقة مسرحية، أم هاني- خياطة الفرقة، عم أحمد برجل- عامل البوفية، فؤاد شلبي – صحفي فني»، وهي شخصيات مهمشة داخل النص، أشبه بالتوابع وإن كان دورها حيويا في تأطير الدور الذي تقوم به الأصوات الرئيسية للرواية وتعميق أثرها في خدمة الحدث الرئيسي.

وعلى النقيض، نجد أن الشخصيات التي استخدمها نجيب محفوظ في النص تختلف اختلافا جوهريا وشكليا عما ألفناه من شخصياته التي استخدمها في أعماله السابقة التي تتسبب في غالبيتها إلى فئات ومراتب الطبقة المتوسطة من تجار وموظفين وطلبة وحرفيين، وهي شخصيات نابعة أساسا من البيئة التي كان يعايشها نجيب محفوظ في حي الجمالية، حي التجار والحرف الشعبية، باستثناء «ميرامار» و«السمان والخريف» الذي استخدم لهما شخصيات نمطية عامة تمثل مجتمع الاشتراكية المتناقضة في مرحلة من مراحلها المتدنية، التي وجدوا في بنسيون «ميرامار» وعلى شواطئ الإسكندرية.

طارق رمضان

شخصية محيرة ومدمرة في نفس الوقت، يعمل ممثلا ثانويا في فرقة سرحان الهلالي المسرحية، ويحمل كما كبيرا من الحقد لعباس كرم يونس مؤلف المسرحية التي يعمل بها، وهي مسرحية «أفراح القبة»، يحاول

طارق رمضان استخدام موضوع المسرحية لاتهام عباس يونس بالقتل، ويحاول أن يؤلب عليه أباه كرم يونس، وأمه حليمة الكبش عن طريق الإيحاء بأن ابنهما عباس هو السبب في الزج بهما في السجن بعد أن وشى بهما لدى الشرطة لإقامتهما صالة للقمار بمنزلهما.

من خلال شخصية طارق رمضان نستطيع أن نتعرف على البيئة التي يتحرك خلالها الحدث منذ أن بدأ طارق رمضان خطابه الروائي، وتحركه داخل النص– نحن في مطلع الخريف– والخريف له دلاله خاصة عند الشخصية– دلالة التحول نحو الشيخوخة، ونحو العجز– ونحن أمام بروفة مسرحية «أفراح القبة» التي كتبها عباس كرم يونس العدو اللدود لطارق رمضان– الذي انتزع منه عشيقته «تحية» وتزوجها بسبب هذا الخريف الذي بدأ يزحف نحو طارق في ذلك الوقت.

صوت طارق رمضان يصرخ بالاتهام ويتحدد من وقاع المسرحية دليل اتهام ضد عباس بأنه قتل تحية وابنها طاهر، هكذا تشير أحداث المسرحية، وهكذا تقول الدلائل، أن هذا الصوت المليء بالكراهية والحقد ليس لديه دليل مادي واحد سوى مضمون نص المسرحية التي كتبها عباس الذي يتواءم موضوعها وأحداثها مع واقع حياته مع أمه وأبيه، وكل الممارسات التي عاشتها أسرته بدءاً من سكني طارق رمضان لديهم وحتي سجن أبيه وأمه وموت تحية وابنهما عند خروج أبويه من السجن، لذا فإنه يحاول بشتى الطرق أن يلف حبل المشنقة حول رقبة عباس باتهامه هذا، يزور أبويه في المقلى التي أقامها لهما ابنهما مكان المنظرة

في منزلهما بباب الشعرية، ويحاول أن يثبت أن ابنهما قاتل وحقير وعاق لأبويه، حتى إنه يتحرش بعباس عندما وجده يوما وحيدا في منزله، ويتهمه بأنه قاتل محترف، ويتعرض لغضب سرحان الهلالي لأنه لا يتفرغ لعمله المسرحي، ويحاول أن يقيم نفسه محققا في هذا الموضوع، يسمع عن اختفاء عباس، ثم أخبار انتحاره فيزداد لديه الشك في جريمته.

لقد كانت كراهية طارق رمضان لعباس كراهية عميقة استمدت أصولها من هذا العجز الذي أطاح برجولته وجرده من فحولته التي كان يتباه بها دائماً، حين وجد تلميذا صغيرا ينتزع منه «تحية» التي كان يعتبرها كالحذاء المطيع فإذا بها تطوح به بعيداً وتتزوج عباس، لم يكن يعرف أنه يحب «تحية» إلى هذا الدرجة إلا بعد أن افتقدها تماما: «عندما رأيت النعش يتهادى من مدخل العمارة– اجتاح جوفي فراغ مخيف، تمادى حتى لفظني في العدم– هجم على البكاء هجمة غادرة فأجهشت – الصوت الوحيد الذي أثار المشيعين – حتى عباس كان جاف العينين– رجعت في سيارة سرحان الهلالي– قال لي: عندما سمعت بكاءك– عندما رأيت منظرك– كدت انفجر ضاحكا لولا ستر الله.

قلت باقتضاب: كن مفاجأة لي أيضاً.

لقد كان صوت شخصية طارق رمضان حادا إلى أبعد الحدود، مليئا بالانتقام، مفعما بالكره، كما أنه كان يستأنس بباقي الأصوات الهامشية لأنها على شاكلته– متدنية إلى أبعد الحدود هي الأخرى– أفقدها

الأفيون والكيف صوابها، فملأت المجتمع كراهية وحقدا وجعلته كالماخور الكبير.

وقد نجح نجيب محفوظ في أن يسير غور شخصية «طارق رمضان»، وأن يجعل صوت هذه الشخصية يسير في خطوط متعرجة مع باقي أصوات الشخصيات الأخرى في الرواية، بحيث حقق من خلالها أحد الأسس الأرسطية في الدراما وهو البداية- كان صوت «طارق رمضان» هو بداية الحبكة القصصية في رواية «أفراح القبة» وكان هو الاستهلال الذي بدأ به الكاتب روايته.

كرم يونس

«كرم يونس» هو الصوت الثاني في الرواية، شخصية سلبية، تجتز نذر الخريف هي الأخرى، هو يعرف البيئة التي يعيش فيها جيدا ، لذلك فهو يوائم نفسه معها- حين تغترف من اللذة فهو معها، يبيح لها المحارم، ويغض النظر عما وجد نفسه فيه، وحين تتناول الأفيون يشاركها حفلاتها وجلساتها الخاصة، وحين تتطلع إلى المال يجهز لها موائد القمار في منزلة بين زوجته وابنه، غير آبه بحرمة المنزل ولا بالحفاظ على ماء الوجه- وحين يتطلع إلى المال، لا يتورع في أن يستخدم مسكنه سكنا للشخصيات المشبوهة، والمشابهة له في الشكل والسلوك، شخصية رامزة تماما إلى عفن الحياة وتهرئها، وإلى نمط معروف يوجد بكثرة في جنبات المجتمع، يتحين الفرصة إلى القمة، وإذا واتته فالويل كل الويل لمن حوله.

تتناول شخصية كرم يونس خيوط الحدث من خلال نفس الموقف الذي عايشته شخصية طارق رمضان أثناء ممارسته لكراهية عباس، ومحاولته الدؤوبة في تدميره في كل مكان توجد ظلال عباس فيه «في المسرح في المنزل في خواطره- تبدأ الصورة الفنية للتعبير من خلال الصوت الثاني للرواية والذي يهمس بهاجسه الذاتي، ويرتفع إلى مرحلة الاعترافات- يزور طارق رمضان كرم يونس وزوجته حليمة في المقلى، ويستقبله كرم يونس بامتعاض شديد- ومن خلال صوت الشخصية يبدأ الحوار بين الثلاثة «طارق رمضان يحاول الدس لعباس لدي والديه- الأب كرم يونس يرفض أقوال طارق رمضان، وإن كان يتسرب إلى صدره بعض الشك- ألا تكذب الأقوال كلية- الأب يحكم العقل فيما يقول وفيما يقال- بينما الأم تستخدم العاطفة في تكذيب افتراءات طارق رمضان عن ابنها تبدو شخصية كرم يونس هنا كاملة: "غصت في بئر لا يمكن أن يجيء من آخر الدنيا ليلقي بأكاذيب يسير كشفها – إنه وغد ولكنه أحمق- لا قدرة لي على الانفراد بوساوسي- نظرت نحو المرأة فالتقيت بعينيها تنظران نحوي- إننا غريبان يجمعهما بيت قديم- لولا إشفاقي من إغضاب عباس لطلقتها- عباس وحده الذي يجعل للحياة المرة طعما مقبولا- إنه الأمل الباقي».

يحاول كرم أن يتصل بابنه بعد أن ترك منزل الأسرة في باب الشعرية ولكنه لم يجده- لقد اختفى عباس ولا يعرف عنه أحد شيئا- ويحاول كرم البحث عن الحقيقة «تماما كما تفعل معظم شخصيات نجيب محفوظ» البحث عن الخلاص، والبحث عن الذات الغائبة، والحقيقة

المبهمة الغامضة– يتصل بسرحان الهلالي، ويسأله عما سمعه عن المسرحية ولكن سرحان الهلالي من منطق صاحب الفرقة الحريص على أمواله، وعلى عمله بدد مخاوفه وخرج من مسرح سرحان الهلالي، وقد زادت مخاوفه وقنوطه: انتهت المقابل غادرته وأنا أنوء باحتقاري للجنس البشري ولا أحد يحبني ولا أحب أحدا حتى عباس لا أحبه، وإن تعلق به أملي الغادر القاتل ولكن فيم ألومه وأنا مثله؟ لقد تقشر الطلاء فتجلى على حقيقته الموروثة عن أبيه الحقيقة المعبودة في هذا الزمان التي توشك أن تعلن ذاتها بلا نفاق» إن تجمع الصراع في بؤرة المتناقضات في هذه الجزئية من النص يعيد إلى الأذهان صراعات أخرى متعددة احتفى بها نجيب محفوظ في بعض أعماله «الثلاثية»، «القاهرة الجديدة»، «الطريق»، «الشحاذ»، «ثرثرة فوق النيل»، «الحرافيش».

لقد عبرت شخصية كرم يونس عن المعادل الموضوعي الحقيقي الذي جسده نجيب محفوظ في رواية «أفراح القبة» من خلال هذه الشخصية وهو البحث عن الهوية الذاتية خلال بحثه عن ابنه عباس الذي يمثل بالنسبة له ولحليمة الكبش زوجته، ما افتقدوه على المستوى الواقعي والرمزي من نقاء وخير وجمال لقد ألزم نجيب محفوظ نفسه بصيغة فنية لها خصوصيتها يدور فيها البطل في دروب الشك والبحث عن مصادر الحياة الحقيقية، ويطول بحثه وحيرته، فلما يوشك على السقوط في منطقة الإعياء، إذا بالنور يلوح له، وإذا هو يمد يده إليه ليقربه إلى هدفه وبغيته لقد بحث كرم يونس عن بقية من بقايا نفسه بدلالتها الإنسانية في شخص ابنه عباس، كما بحث سيد سيد الرحيمي عن أبيه في «الطريق»،

وكما بحث «كمال» عن هويته الذاتية في «الثلاثية»، وكما بحث «عمر» عن ذاتيته وسط الإحباطات وتأزمات الواقع في «الشحاذ» لقد كانت جميع ممارسات كرم يونس مستمدة من تأثير المخدرات والغريزة واستسلامه لواقعه العفن منذ اكتشف علاقة أمه بالشاويش الذي كان يسكن منزلهم، وحتى اكتشافه سقوط زوجته، لقد بحث وسط هذا الركام والزخم المتهرئ المزيف عن بقعة ضوء أو بصيص ضعيف من النقاء يتشبث به إلا في ابنه عباس، الذي كانت تؤرقه وتزعجه سلوكياته المتناقضة وممارسته المتدنية التي دفع ثمنها من حريته.

حليمة الكبش

«حليمة الكبش» هي الصوت الثالث في النص– صوت نسائي تبدو فيه سمات بعض شخوص نجيب محفوظ النسائية التي وجدت في أعماله السابقة «نفيسة» في «بداية ونهاية»، «حميدة» في «زقاق المدق»، «ريري» في «السمان والخريف»، «نور» في «اللص والكلاب»، «كريمة» في «الطريق»– هي تأخذ من كل هذه الشخصيات بعض من نوازعها الذاتية التي تتبدي سيكلوجيا في سلوكها كأم وامرأة مغتصبة، وكرمز للأسرة، وكباحثة عن الأن والأمان العائلي لها ولأسرتها في هذا الجو العف المزيف.

وتعبر حليمة الكبش عن نفسها من خلال اجترارها لذكريات عايشتها على مستوى الواقع والخيال، فهي الزوجة التي شاركت زوجها عمله بكل ما يحتويه من ممارسات عفنة، بمنتهى الرضا حتى يدخلا السجن معا،

وهي على الرغم من تبعيتها العمياء له، إلا أنها تكن له بغضا نشأ نتيجة اكتشافها لشخصيته المتدنية المتهرئة، وأنانيته المفرطة، وإدمانه الأفيون واستحواذه على تبعيتها له، وهامشيتها للحياة العائلية، واستحواذه أيضا على حظها وقدرها وحريتها الأنثوية، وتلاعبه بأمنها وأمانها من خلال انغماسه الكلي في عالمه الخاص: وكم أشعر بالتعاسة وأنا أنظف البيت القديم الكريه أو أعد الطعام- كيف قضى على بهذه الحياة؟ كنت جميلة ومثالا للتقوى والأدب- الحظ- الحظ- منذا يدلّني على معنى الحظ».

وهي الأم التي ترفض تماما أي شيء يلوث سمعة ابنها، أو يقترب من عالمه الخاص، حتى الاتهام بالعقوق الذي كان طارق رمضان يحاول أن يبذره لها بأنه هو الذي زج بها وبزوجها إلى السجن، ترفضه هو الآخر، وتحاول بشتى الطرق أن تدافع عنه بكل ما تملك.

وهي المرأة التي يحوم حولها الذباب فتسقط تارة في شباكه العنكبوتية، وترفض تارة أخرى التردي إلى مراحل أبعد من مراحل السقوط، وهي الابنة التي تبحث لنفسها عن فرصة التعليم، ولكن ظروف العائلة، وموت العائل يدفع بها إلى الحياة بغوائلها، ورذائلها لتسد رمق الأسرة الفقيرة، فتندفع في تيار الحياة حتى تسقط، ولكنه سقوط مؤقت أملته الظروف، ولكنه ليس في الطبيعة، بل ضدها على طول الخط.

إن عنصر الإنسانية في شخصية حليمة الكبش عنصر عميق يستمد خطوطه العريضة من ممارستها الحياتية الدرامية، التي ينجم عنها الصدام مع الشخوص الأخرى من خلال ضعفها وقلة حيلتها- وهو عنصر وجد

كثيرا في أعمال نجيب محفوظ، بحيث يلمح المتعمق لعوالمه الروائية ثمة شبها كبيرا بين شخصية «حليمة الكبش» في «أفراح القبة» وبين شخصيات نمطية أخرى ظهرت في العديد من أعماله الروائية الأخرى– بل إن هناك شبها كبيرا بين شخوص الحارة المصرية وبعض الشخوص في الأدب العربي، على الرغم من التناقض البيئي، إلا أن الملامح الإنسانية واحدة– وقد كان نجيب محفوظ بأصالته وحسه الأدبي والبلاغي والأسلوبي يمنح كل شخصية من شخصياته ملامحا الدقيقة الخاصة التي تغلق ذاتها وتدفع بإطارها الفكري والدلالي إلى دائرة الرؤية التي يريد التعبير عنها.

إن من يتعمق في شخصية «حليمة الكبش» أو أي شخصية نسائية عند نجيب محفوظ يجد نفسه أمام طبيعة بشرية تتشابه كثيرا مع شخصيات مثل «مدام بوفاري» لفلوبير، و«جوستين» للورانس داريل، «الأم الشجاعة» لبريخت، «لوليتا» لنوباكوف، وغيرها من الشخصيات التي خلدها الأدب العالمي، وإن اختلفت البيئة أو محور الحدث، إلا أن النفس البشرية تكاد تكون واحدة في السلوك والتوجه والممارسات التي تعايشها الشخصية، إلا أن الرؤية والحدث وهما الثابت والمتغير في نفس الوقت تبعا لاختلاف التناول من أديب لآخر.

إن «حليمة الكبش» هي جماع التناقضات في مجتمع رواية «أفراح القبة»، وقد صورها نجيب محفوظ، بحيث احتفى أن يكون صوتها الروائي معبرا عن الشعور البشري الذي ينفصل في لحظات الأزمة،

ولحظات الانفراج، فقد كانت حليمة تبحث لابنها عباس عن حضرة المضيء وسط بؤرة شديدة التركيز من التردي والتهرئ، وهي حين تعرف أن مسرحيته «أفراح القبة» قد قبلت، تتوهج أحلامها وترتد إلى شبابها طفرة واحدة وسط ما تعانيه مع أبيه من حاضر مزر: «لقد انطلقت من صدري ضحكة كاللؤلؤة لم تترنم فيه من الشباب الأول، حتى أبوه تهلل وجهه، ما دخله في الأمر، لا أدري– لقد كرهته كم كرهتني– حسن– ها هو يستوي مؤلفا لا خرافة كما توهمت– طالما عددت مثاليته سفاهة ولكن الخير ينتصر».

وقد أجاد نجيب محفوظ في تصويره لشخصية «حليمة الكبش» بأن فجر المفارقة المأسوية لهذه الشخصية، حين تصدم «حليمة الكبش» برؤية واقعها المزري، بل والمفرط في الابتذال حين صوره ابنها المؤلف المسرحي الناشئ في أول مسرحية له على خشبة المسرح، فيراه الجميع، ويصفق له، بينما هي قلبها يدمي لاتهام فلذة كبدها الصريح لها وإدانته لها كأم وزوجة وامرأة: «سرعان ما رأيت البيت القديم ترفع عنه الستارة تتابعت الأحداث، تجسدت أمام عيني عذابات حياتي– تجسدت بعد أن لم يبق منها إلا رواسب الأنين– وجدتني مرة أخرى في جحيم– وأدنت نفسي كما لم إدنها من قبل– قلت هنا كان على أن أهجره– هنا كان يجب أن أرفض، لم أعد كما كنت في ظني الضحية، ولكن ما هذا الحجيم الجديد؟ ما هذا الطوفان من الجرائم التي لم يدر بها أحد؟ وما هذه الصورة الغريبة التي يصورني فيها؟ أهذا حقا هو رأيه فيّ؟ ما هذا يا بني؟ أنك تجهل أمك أكثر مما يجهلها أبوك وتظلمها أكثر منه– وهل

اعترضت على زواجك من تحية بدافع الأنانية والغيرة؟ أي غيرة وأي أنانية؟ لا،لا، إنه الجحيم نفسه– إنك تكاد تجعل من أبيك ضحية لي، أبوك لم يكن ضحية لشيء سوى أمه هذه صورة جدتك لا أمك، تراني عاهرة محترفة وقوادة؟ تراني القوادة التي ساقت زوجتك إلى السائح طمعا في نقوده؟ أهو خيال أم جحيم؟ أنك تقتلني يا عباس، لقد جعلت مني شيطان مسرحيتك، والناس يصفقون، الناس يصفقون».

عباس كرم يونس

الصوت الأخير في النص، وهو الصوت الذي تنداح عنه ذروة الحدث، وتنكشف عنه خيوط الحقيقة التي كان يرددها طارق رمضان، ويستجيب لها كرم يونس، وترفضها حلمية الكبش، لقد حقق نجيب محفوظ من خلال شخصياته الأربعة نظرية أرسطو للدراما على الرغم من اتخاذه شكل الرواية الصوتية بناء للأحداث، فقد حددت شخصية طارق رمضان ملامح الحدث، ووضعتنا أمام بداية الحبكة القصصية التي بدأت خطوطها تتضح من خلال الفعل النفسي الذي يمارسه طارق رمضان، ثم تنامي الحدث من خلال شخصيتي كرم يونس، وحليمة الكبش عندما وجدنا أنفسنا أمام شخصيتين متناقضتين، على الرغم من ارتباطهما العاطفي حيث بلغت ممارستهما مع بقية الشخصيات حد الذروة، ثم جاءت شخصية عباس كرم يونس لتحقق نهاية الحدث وتضع النقط على الحروف، وتحيل الرؤية التي كنا نبحث عنها من خلال السطور إلى وضوح تام.

لقد صور نجيب محفوظ في شخصية عباس أبعاد المثالية الذاتية التي تتصارع داخليا وتفرز فنا يدين الواقع المعيش، وتتبعها منذ نشأتها حتى بلوغ نضجها الفكري والفني بإضفاء سلوكيات رومانسية تفاعلت مع واقعها، مما أدى إلى إثراء الحدث بالعديد من المفارقات والعقد المبرزة والكاشفة للعواطف الإنسانية، كما أنه اهتم من خلال الواقعية منها، وهو البعد الذي يبدو من وراء السطور ليدين به الواقع أيضا، لقد كانت شخصية عباس منذ نشأتها في بيت حليمة الكبش تنبت وتنمو من خلال المثالية الفردية، فبيئة ليس فيها أي نوع من المثالية على وجه الإطلاق، وهو بذلك أيضا واقعه الذي يوجد نفسه فيه، ووجد فيه أمه وأباه، ووجد مجتمع الفن الذي نشأ في أحضانه طفلا صغيرا بما يحتويه من تراكمات متدنية، فحقق من خلال الفن إدانته لكل الممارسات التي كانت تدور حوله في جميع الجهات، في المسرح عالمه الأثير، وفي الشارع، حتى في أعز مكان لديه، في بيته، لقد استل عباس من خلال مثاليته المفرطة قلمه الناشئ، وكتب به مسرحية، «أفراح القبة»، التي أسقط منها نجيب محفوظ أبعادها الرمزية على الواقع الفني المعاش– وقد استخدم أسلوب المفارقة هنا بمهارة، حين أبرز مفارقة إدانة عباس لمجتمعه بإدانة هذا المجتمع لعباس نفسه واتهامه بقتل زوجته، لقد كتب عباس مسرحيته ليدين بها المجتمع، فإذا بالمجتمع متمثلا في شخصية طارق رمضان يتهمه بأنه هو القاتل والدليل على ذلك هي المسرحية نفسها الذي كتبها عباس ليدين بها المجتمع والواقع العام والخاص.

ولعل شخصية عباس المتنامية، والتي تطورت وتنامت مع صراعات وأحداث مجتمعه، فاجأت الجميع بهذا العمل الفني الذي قبله «سرحان الهلالي» على الفور ليقدمه على خشبة المسرح، لا ليدين به المجتمع هو الآخر، ولكن ليحقق من خلاله مكسبا ومغنما هو أحوج إليه على الصعيد المادي، وقد أتى نجيب محفوظ بشخصية منفردة في نهاية الرواية ليعزو إليها الجوانب الإيجابية والعواطف الإنسانية النقية المعقدة، وإن كان لم يوفق في جزئية تصويره لزواج عباس من تحية، فلم تبرز هذه المنطقة من الرواية، حتى لنشعر من خلالها بخلل في توازن الإيقاع الروائي عند أحد الشخصيات المهمة في العمل.

ولعل الصفات التي تحلى بها عباس التي قدمها نجيب محفوظ مناقضة تماما للشخصيات الأخرى تدعو إلى التساؤل حول النزعة السلوكية التي ارتبطت بها شخصية عباس، طبيعة الحدث الذي شكل منه نجيب محفوظ محور الرواية– لقد بدا عباس رومانسيا في ممارسته، مثاليا في نشأته، وكانت العلاقة بينه وبين مجتمعه علاقة منفصلة تماما، فأمه وأبوه يعيشان واقعهما من خلال المادية والنفعية المتدنية، أما عباس فيعيش عالمه الخاص، في برج عاجي شكله بنفسه من خلال الكتاب. ورؤية المسرح والمثالية المدرسية، لذا فإن سلوكياته جاءت متناقضة تماما مع المجتمع المحيط به، وحين قدر له أن يصطدم بواقعه ويحيل هذا الصدام إلى فن من خلال المسرحية التي كتبها، وأدان فيها الجميع وعلى رأسهم أمه وأبوه، جاءه رد الفعل من المجتمع المتهرئ، باتهامه بأنه قاتل وعاق– وكان هذا الاتهام شديد التأثير على حساسية عباس، لدرجة أنه

لم يظهر للجميع– وكتب لهم بانتحاره ثم اختفى تماما، كما فعل «عاشور الناجي» حين اختفى واختفت معه مدينته الفاضلة التي صنعها بفتوته وقوته للخير والجمال والعدالة– اختفى عباس لأنه اصطدم بواقع متهرئ عفن ولم يستطع أن يواجهه لطبيعة في النفس– فآثر أن ينسحب إلى عالم آخر يستطيع فيه أن يحقق ما لم يستطع أن يحققه في عالمه الذي نشأ فيه.

المعادل الموضوعي والخروج من النص

إن وقائع رواية «أفراح القبة» وقائع تثير الدهشة، كما أن ممارسات الشخصيات في هذه الرواية تثير السخرية، وتثير الجدل هي الأخرى، ولعل المعادل الموضوعي الذي تثيره هذه الرواية هي الإدانة المرة لمجتمع الفن، والإدانة المطلقة للمجتمع كله، إن شخصيات طارق رمضان وكرم يونس وحليمة الكبش وعباس كرم يونس وهي الأصوات التي قامت على عاتقها الرواية، وهي الشخصيات التي دار بينها محور الصراع، كما أنها هي الشخصيات أيضا التي كانت محلا للرواة، وهي الحدث في نفس الوقت– ولعل الجدل العميق بين شخوص النص، والصراع الفكري والذاتي بين طموحاتها ذات الدلالة الرمزية التي عن واقعها الخاص من خلال إسقاطات واضحة على الواقع العام للمجتمع هي الذي أراده نجيب محفوظ ليعبر به عن إحساسه نحو مجتمع هو عايشه بالدرجة الأولى واصطدم بشخوصه، وأطل داخله، وعرف وخبر كل مكوناته، فكان هذا النسيج الروائي ذو الرؤية المحددة والمطلقة، ولعل

الرؤية التي اتكأ عليها نجيب محفوظ في استخدامه لعناصر الصوت الروائي للتعبير عن الحدث العام هي التي جسدت معنى هذه الجدلية التي أتي بها من خلال الشخصيات الحية التي تكرر عندها الحدث أكثر من مرة ولكن لم تتكرر الطبيعة ولا الممارسات- فالعلاقة بين طارق رمضان وعباس كرم يونس هي علاقة مهدت لحوار استهله طارق رمضان حول المسرحية التي سيضطلع ببطولتها لأول مرة على خشبة المسرح، إنه يريدها مستند واقع لاتهام ضد عباس بقتل زوجته التي كانت عشيقة طارق رمضان، لقد كان منطق الجدل حول هذا الموضوع هو محور الاستهلال الروائي أو البداية الأرسطية التي بدأت بها أحداث الرواية، والعلاقة بين كرم يونس وزوجته تبدو جدليتها من خلال العواطف الباردة المتواجدة داخلهما التي توحدت عندما اختفى ابنها عباس- فكان لزاما أن تستثار فيهما العواطف، وأن تتقارب الأحاسيس بعض الشيء ويبحث كل منهما عن الآخر في شخص عباس الذي بدأ البحث عنه في كل مكان حتى في الأماكن التي تحمل ذكريات بغيضة إلى النفس.

إن الرواية أي عمل تحكّمي يأتي معه بسلسلة من الآثار التحكمية، وإن الفن هو استخدام أقل حجم ممكن من الحياة الخارجية من أجل بعث أعنف حركة ممكنة في الحياة الداخلية، فليست مهمة الروائي أن يقص علينا أحداثا عظيمة، بل يجعل الأحداث الصغيرة ذات مغزى وحيوية مثيرة للاهتمام، وهذا ما فعله نجيب محفوظ في رواية «أفراح القبة» وفي رحلته الروائية على إطلاقها، وهذا هو ما جعل نجيب محفوظ يتربع على

عرش الرواية العربية، وأن تخرج أعماله إلى العالمية من خلال النظرة الموضوعية إلى قمة من قمم الأدب العربي المعاصر.

عبد الرحمن منيف والرواية السياسية

إذا كان لي كلمة يمكن أن أقولها، فهي أنـي جئـت إلى عـالم الرواية من حيث لم يكـن يتوقـع أحـد مـن عـالم السياسـية، والكثيرون يتصورن أنه ليست هناك رابطة بين الاثنين، وهـذا هو الخطأ، إن العالمين متشابكان، لدرجة لا يمكن التمييز بينهما، إنهما وجهان لعملة واحدة أو هكذا يجب أن يكونا.

عبد الرحمن منيف

وأخيرا حصل عبد الرحمن منيف على جنسيته الأبدية، ووصل إلى الميناء الأخير، وترك وراءه مدن الملح، وأرض السواد، والعالم الذي بلا خرائط، إلى عالم نوراني جديد، وحقيقة خالصة لا جدال فيها، وأصبح في ذمة الله والتاريخ، وأصبحت «النهايات» بالنسبة له هي البدايات الجديدة، والحقيقة الكبرى في عالمه الآخر، رحل الروائي العربي الكبير عبد الرحمن منيف، وخلف وراءه عالما سرديا معقدا وضع فيه خلاصة رؤيته للحياة، وجسد فيه ملحمة الوجود الإنساني في شتى صورها الرؤية والفكرية التي عركها وخبرها طوال سنين حياته الثرية الخصبة.

والمتتبع لأعمال عبد الرحمن منيف الروائية يجد أن هذا الكاتب الظاهرة قد أضاء في الرواية السياسية العربية فضاء فسيحا تناول فيه مناطق جديدة لم تعهدها الرواية من قبل، وصنع لنفسه خصوصية روائية اهتمت بالدرجة الأولى بحرية الذات، وما يجب أن تكون عليه هذه الحرية، والصحراء العربية والتحول الذي حدث فيها، والثروة والنفط وانعكاس

ظهوره في المكان الصحراوي القاحل، كما احتفى أيضا بالزمن العربي البعيد وتنبأ فيه بأحداث وتحولات كثيرة تناثرت في كثير من دروب إبداعاته الروائية، وكما يقول عن عالمه الروائي الذي تشكل من واقعية سياسية جديدة مع إشكاليات جديدة طرأت على الرواية العربية في خطابها السردي الجديد: «لقد حاولت منذ وقت مبكر نسبيا، أن اقترب من الصحراء، وكان ذلك بداية «النهايات» وحين اكتشفت إمكانياتها واحتمالات التحول فيها لم أتردد في أن أكرس كل جهدي من أجل الاندفاع إلى أعماقها، وهكذا قضيت سنوات عديدة في التحضير لهذه الرحلة الخطرة– ولما شرعت بأولى الخطوات تأكدت أن هذا «المكان» يمكن أن يعطي الرواية العربية أحد ملامحها المميزة، وبالتالي يضعها في مواجهة إحدى القضايا الكبرى التي يجب ألا نتردد في اقتحامها والتعامل معها: الصحراء والنفط معا، وليس الصحراء الرومانية أو الصحراء الجاهلية، وليست «مدن الملح» هي رواية الحنين أو العودة إلى الجذور بمعنى المكان الأليف، حسب باشلار، وبالتالي فإن ضرورة العودة إليه مرة أخرى أو محاولة استعادته في الذاكرة كصيغة بديلة هو الشيء الذي لا بد منه، بل هي المدينة الفاضلة المنظور إليها دائما بعين الرغبة والوحشة «وهكذا كانت» «مروان» عبد الرحمن منيف في «مدن الملح» عبر مئات السنين، صحيح إنها كبرت واتسعت في بعض الفترات، ثم تراجعت وانكمشت في فترات أخرى، بل وكادت تندثر من جراء الطواعين والجوع والنكبات التي جاءتها، لكنها كانت دائما تنهض من بين الرمال وتعاود الحياة مرة أخرى– وهكذا أيضا كانت فضاءات سجن

الحياة الذي احتفى به منيف داخل أعماله الروائية: السجن الذاتي، السجن السياسي، سجن التخلف الاجتماعي، سجون كثيرة من شتى الأنواع والأشكال اتكأ عليها ليحيل منها صرخة احتجاج مدوية ضد مظاهر القمع والتخلف، وليحدد من خلالها موقفا معلنا عن البحث عن الخلاص والحرية والتقدم والديمقراطية والعدل.

وقد سئل عبدالرحمن منيف يوما: ألا يشكل انصرافك في العمل السياسي اليومي إلى الكتابة نوعا من الهروب؟

- بل هو استمرار للمجابهة بشكل آخر - وقد يكون هو الأبقى - وقد كان فعلا هو الأبقى في هذه المسيرة السردية الروائية المتميزة التي ولجها عبد الرحمن منيف متحولا من سجال السياسة والاقتصاد والنفط إلى جانب فكري آخر هو مجال الإبداع السردي الروائي.

تقدم عبد الرحمن منيف إلى المشهد السردي مع مطلع السبعينيات، ابن فورة هذا المشهد، واضعا نصب عينه آنئذ المكان العربي، والزمان الإنساني، وحداثية الشكل، وكلاسيكية الرهان الروائي الذي كانت ما زالت عليه الصورة إبان ظهوره، كما وضع أيضا نصب عينيه سلطة الذات مع الواقع، وسلطة الواقع على الذات، وصيغة مشروع روائي طموح انتقل به عبر خلفية سياسية اقتصادية كان مهموما بها قبل الانتقال إلى نسق السرد الروائي، وصيغته التي أبدع فيها باقتدار، فكانت الإرهاصة الأولى لأول أعماله السردية في رواية «الأشجار واغتيال مرزوق» ١٩٧٣، ثم توالت تجلياته السردية بعد ذلك مع «قصة حب مجوسية» ١٩٧٤

و«شـــرق المتوســـط» ١٩٧٥ و«حـــين تركنـــا الجســـر» ١٩٧٦، و«النهايات» ١٩٧٧ و«سباق المسافات الطويلة» ١٩٧٩ و«عالم بلا خرائط» ١٩٨٢ بالاشتراك مع جبرا إبراهيم جبرا، ثم ملحمته الخماسية مـدن الملـح بأجزائهـا «التيـه ١٩٨٤ الأخـدود ١٩٨٥ تقاسـيم الليـل والنهـار ١٩٨٩ المنبـت ١٩٨٩ وأخيـرا باديـة الظلمـات ١٩٨٩»، ثـم تناول مجتمع السجون مرة أخرى في «الآن– هنا أو شرق المتوسط مرة أخـري» ١٩٩١ وانتقـل أخيـرا إلـى التـاريخ خاصـة تـاريخ العـراق، وكـأن العـراق كـان معـه علـى موعـد فـي آخـر أعمالـه الروائيـة فـي ثلاثيـة «أرض السواد» ١٩٩٩ –كما أن ولعه بالسّير سواء ما كان منها يخص الإنسـان أو المكـان قـد أفـرز وجسـد حيـوات ومشـاهد، وإبـداعات متميـزة فـي هـذا المجـال نتيجـة لتنقلاتـه ورحلاتـه التـي كانـت لا تنتهـي: "فقـد ولـد عبـد الرحمن منيف في عمان/ الأردن كان والده من نجد في السعودية، وكان يعمـل تـاجر قوافـل بـين السـعودية والأردن والشـام وفلسـطين والعـراق، والدتـه عراقيـة" «كمـا كـان لوالـده عـدة زوجـات فـي عـدة بلـدان عربيـة أخرى»، درس عبد الرحمن منيف في عمان ثم انتسب إلى كلية الحقوق فـي بغـداد عـام ١٩٥٢، وخـاض هنـاك غمـار النشـاط السياسـي خـلال مرحلة مهمة من تاريخ العراق، ولكنـه مـا لبث أن أبعد بعد توقيـع حلف بغداد عام ١٩٥٥ مع عدد كبير من الطلاب العرب، واصل دراسته في جامعة القاهرة، ثم سافر بعد ذلك إلى يوغوسلافيا حيث تابع دراسته في جامعـة بلغـراد وتخصـص فـي اقتصـاديات الـنفط، عمـل زمنـا فـي الشـركة السورية للنفط بدمشق، ثم انتقل للعمل في مجال الصحافة حيث التحق

بمجلة «البلاغ» في بيروت وعمل بها لعدة سنوات غادرها بعد ذلك إلى العراق ثم غادر العراق أيضا، وهام في بلدان مختلفة حتى استقر به المقام أخيرا ما بين دمشق وعمان وبيروت، لذا كانت كثرة تنقلاته في هذه الأماكن الكثيرة هي الدافع إلى احتفائه بخصوصية المكان والإنسان معا، المكان الذي افتقده كثيرا، والإنسان التائه في الشتات، فكانت سيرة الفنان المغترب في ألمانيا منذ أربعين عاما، الذي يعتبر من أبرز فناني ألمانيا في الوقت الحاضر «مروان قصاب باشي، رحل الحياة والفن ووهي سيرة فنان والبوم للوحاته التشكيلية» ١٩٩٤ وكانت سيرة مدينة، جسد فيها سيرة «مدينة عمان خلال أربعينيات» ١٩٩٤، وكانت سيرة صديقه الموريتاني «عروة الزمان الباهي»١٩٩٧، وقد كتب عنه عبدالرحمن منيف، لأن تاريخ حياته يعتبر مرحلة تاريخية كاملة ومهمة بتعدد أماكنها وهمومها وتحولاتها وانكساراتها، وأخيرا جاءت «لوعة الغياب» ١٩٩٩.

إن عبد الرحمن منيف في مشروعه الروائي الكبير، وفي طموحاته السردية قد أجرى النسق والسياق المنشود لهذا المشروع الذي بدأه بنصه الطموح «الأشجار واغتيال مروزق»، واستمر النهر المتدفق جاريا في صلت إبداعاته الروائية السردية ذاتها يقتحم به حلم الخلاص من سجن الذات، والقحط النفسي المتأصل في الذات العربية، والتيه المتراكم في فضاءات الواقع، والمكان العربي الأصيل وما طرأ عليه من تحولات وتغيرات، وحقق من خلال ذلك كله اسهامات قوية شاركت في صنع رواية عربية متميزة أفسحت المجال للعديد من الكتاب إلى الولوج إلى

هذا المضمار بنفس الروح المتمردة وبنفس القوة الخلاقة المبدعة، وبنفس الطموحات الذي أرادها هذا الجيل من أصحاب الطموحات السردية العالية، ثم أفصح عبد الرحمن منيف عن مشروعه السردي المرتجى في كتابه الذي يمكن إعتباره بيانه الروائي الأول «الكاتب والمنفي/ هموم وآفاق في الرواية العربية».

والمتتبع بيليوجرافيا أعمال عبد الرحمن منيف يجد نفسه أمام كاتب كبير آل على نفسه إلا أن يكون محور رواية عربية خالصة تأخذ من الأرض العربية مناخها وتضاريسها الخاصة، وتصب في الأرض العربية مضمونها السياسي والاجتماعي والإنساني، كاتب أطلق صرخة احتجاج ضد مصادرة حرية الإنسان في الوطن العربي، وكانت مواقفه المعلنة دائما وسيرة حياته المليئة بالهم العربي والإنساني، والمنفي الجبري الذي وجه نفسه فيه، هي الرواية التي لم يكتبها عبد الرحمن منيف حتى الآن، وإن كان قد عاشها على الأرض العربية حتى الثمالة، ودفع ثمنها غاليا من حريته الشخصية، وكان يدرك تماما أن عالمنا العربي يغص بأنواع لا حصر لها من المنافي التي يعاني منها المثقفون وسواهم، لذا كان اقتحامه عالم الرواية والسرد ليس من سبيل الوجاهة الثقافية، إنما هو من سبيل تعديل المسار الأيديولوجي والفني لطرح رؤاه السياسية والاجتماعية والاقتصادية أيضاً في قالب إبداعي يعيش الدهر ويعايش الهم الإنساني بكل مسالكه ووقائعه وتوجهاته.

فرواية «الأشجار واغتيال مرزوق» وهي العمل الأول في مسيرة عبد الرحمن منيف الروائية، التي تعتبر بالنسبة له علامة هامة ومميزة في تجربته الإبداعية، فهي باكورة أعماله، وهي التي حققت له الاستمرارية في هذا المجال السردي المعقد الذي كتب فيه زمانه وغوايته وولعه وواقعه باقتدار كبير، في هذا النص ينغرس عبد الرحمن منيف في الواقع العربي، ويحاول البحث عن أدوات الإدانة من داخل هذا الواقع، فهو يرسم شخصيات واقعية تتنفس الأجواء العربية المليئة بالضباب والفوضى والارتباك، وهو يحاول تحسس سلبيات وأزمات هذا الواقع، وهزائمه من خلال شخصية المثقف «منصور عبد السلام» الذي عاني من سجن الحياة، وسجن الذات وسجن السلطة الكثير، والذي انتهي به الأمر إلى تدمير نفسه والعالم– ويقول عبد الرحمن منيف عن تضاريس السجون العربية إنها غالبا ما تكون بلون التراب وتقع على تخوم الصحراء، وقد جاء بعض رواياته تحمل سيرة هذا المكان البغيض وتحدد خطوط عريضة لوسائل القمع والقهر الموجودة فيه، وهي تميل بثقلها في هذا النص ناحية شخصيتي، منصور عبدالسلام، و«إلياس نخلة»، كنموذجين للمثقفين الواقعين تحت طائلة أيديولوجيتهما، وقد أدركا بحاستهما وحدسهما أن كل ما يدور حولهما هو عبارة عن صراعات، وتناقضات لا طائل وراءها وأن الحل إنما يكمن في الحرية، والحوار وفي الإنسان نفسه– لقد درس «منصور عبد السلام» في أوروبا وعاد إلى وطنه ليعمل مدرسا في الجامعة، وبعد عودته بفترة قصيرة شارك في صنع هزيمة يونيو ٦٧ ، فقد كان مجندا أثناءها، لكنه لم يكن يستطيع أن يدرك ما الذي

حدث في الخامس من يونيو، ليس بسبب الطلقة الذي أصابته وجعلته فاقدا لذاكرته فترة من الزمن، وإنما بسبب عجزه عن رؤية الواقع بوضوح تام وبالتالي فهمه، لقد فجرت وطأة الهزيمة كثيرا من التساؤلات التي كان «منصور عبد السلام» قد بدأ في الإجابة عنها من خلال معايشته للواقع والوقوف منه على كل ما يجري داخله، ولكن ما كان يحدث على مستوى الواقع كان أكبر من تصوراته وحدسه، لذا فقد انتهي الأر باقتلاع الأشجار وسقوط منصور فريسة الجنون والموت، الرواية تتكئ على السيرة الذاتية للشخصيات التي هي تروي سيرة حياتها على طريق استرجاع ذكريات وصور الماضي، أما الأحداث فهي حكاية شخصيات تحارب وتقاوم، وتقدم محاولات التغيير وهي ترفض الواقع وتقاومه بكل ما أوتيت من قوة.

أما رواية «قصة حب مجوسية» فهو نص له مناخه الخاص، ونسيجه المنفرد في مسيرة عبد الرحمن منيف الروائية، وعن هذا النص قال منيف: "إن هذا النص مبني بشكل مختلف عن الروايتين الأخريتين «الأشجار واغتيال مرزوق» و«شرق المتوسط»، ولأنها رواية غير سياسية، فقد أعطيتها مجالا وطريقة في التعبير مختلفة، والكاتب، عنده أفضليات بالنسبة لأعماله، ومن حقي أنا أن أفضل هذه الرواية على غيرها، خاصة وأنها ظلمت، واستقبلت بشكل معين «وقد عبر عبدالرحمن منيف في هذا النص عن المازوشية الذاتية، من خلال لذة إيذاء النفس التي كانت بالنسبة للراوي الذي ليس له اسم محدد في النص هي لحظة التنوير الأساسية التي احتفي بها الكاتب، التي تعتمد

على النـار المندلعـة والمشـتعلة فـي كـل شـيء، والمتحلقـة حـول الـذات السادرة في مازوشيتها، وفي مقطع من مقاطع النص يتبين لنا حرص عبد الرحمن منيف على ربط الحب بالموت، فكأنه يرجو السعادة من الناحية السـلبية بعـدما عجـز عـن امتلاكهـا مـن الناحيـة الإيجابيـة: "تقـدمي أيتهـا المعبـودة– تقـدمي ودوسـي فـوق عظـامي، إن اللحظـة التـي تطـأني قـدمك هي لحظة ولادتي، لحظة عناقي مع العالم والطبيعة وكل الأسرار المقدسة فـي هـذا الكـون، لا تترددي وأنـت تدوسـين، إن عظـامي تحتـاج لقـدمك المقدسـة لكـي تتطهـر، لكـي تقـوى وتكـون أكثـر عنفوانـا وقـوة» – «ص٩٩»، فالنار المجوسية هي نار قاتلة، مدمرة والحب هنا هو الرغبة فـي الألـم والانسـحاق، وكـأن العلاقـة بـين البطـل والحبيبـة المجوسـية هـي عبارة عن علاقة متدنية بين الأدنى والأعلى، وتجعل أيضا الإنسان الحقير يتطلع إلى الإنسان السامي الذي يطهره باستبداده وقهره لذلك نرى هذا المقطـع، وكأنـه عنـاق المتناقضـات الأبديـة، كـالموت والـولادة والحـب والألـم والضـعف والقـوة، وعبـد الـرحمن منيـف فـي هـذا الـنص الـذي كـان ترتيبـه الثـاني فـي مسيرته السـردية كـان يريـد أن يطـوع سـرده لخدمـة عتبـة الروايـة فـي مرحلتهـا المقبلـة بالنسـبة لـه، لـذا اختـار موضـوعا فلسـفياً عـن الحب مبتعدا بعض الشيء عن السياسة ومحاورها، ليعبر من خلال ذلك عـن عنـاق النـار مـع الـذات الكتابـة وأيضـا مـع الـذات الراويـة وربمـا أيضـا لتكـون فـي خدمـة الـذات القارئـه، وقـد اجتـرح عبـد الـرحمن منيـف لهـذا النص، ما اجترحه بعد ذلك في رواية «حين نترك الجسر» إيذاء الذات، واتكـأ على المازوشيه لـدى الـراوي ليعيـد مـن خلالهـا رؤيتـه لسوسـيولوجيا

الحياة ومركزية الواقع التي ترزح تحت وطأة هذا المعني البغيض «الهزيمة» سواء كان ذلك هزيمة النفس أو هزيمة التاريخ– فحين يغترب بطل الحب المجوسي للدراسة في الخارج، وفي الغربة تتواتر العلاقات مع النساء بل تتماهى إلى أبعد الحدود «ميرا وباولا ورادميلا ثم ليليان» ورغم الإشباع الجنسي لبطل النص، إلا أنه يدخل دوامة الحب المجوسي العذري، وهي الدوامة المبنية والقائمة على الخطأ في كل أبعادها، وحين يعود الراوي إلى بلده دون أن يتمكن من الوصال في استمرارية العشق، يدخل دوامة جديدة من الانتظار الذي يستخدم له كل أنواع التظهير النفسي، وإيذائها وإسقاط مفاهيم الموروث الفكري الشرقي عليها وعلى المكان الآخر، مما يدخله دوامة الاغتراب الذاتي لحين انتظار ما لا يأتي، وكان الإسقاط الدلالي الذي كثفه الراوي على شخصية «ليليان» الذي عبر عنها بأنها قصة الحب الخاطئ والمغلقة بلغة مجوسية متماسكة وشديدة الخصوصية هي التي تعبر عن البعد الدلالي الخفي لهذا النص الذي جاء عرضا في رحلة عبد الرحمن منيف الروائية المتميزة، على حد قوله.

وفي «شرق المتوسط» وفي زمن ما، وعلى هذه الأرض الغبراء الممتدة إلى ما لا نهاية من شواطئ المتوسط وحتي الصحراء البعيدة، كانت أشياء كثيرة تحدث، وكانت أشياء كثيرة تمر بصمت، والإنسان في هذه الأرض الغبراء كان يتحدى– وفي ظل التحديات كانت دائما السجون والتعذيب وكثيرا ما كانت الاغتيالات والتصفيات هي الأخرى نهاية المطاف، حتى جاء وقت أصبح فيه الإنسان أرخص الأشياء وأقلها اعتبارا، وهذا النص

يحاول أن يكون صرخة في جو الصمت، وتنبيها، وارتدادا قويا نحو صلابة الذات ومعدنها الإنساني الأصيل، ضد هذه الجدران الصماء التي تحوي داخلها الذات المتمردة، في الوقت الذي تبدو في الأفق غيرم سوداء كثيرة زاحفة، لعل شيئا يحدث قبل أن يدمر إنسان هذه المنطقة ويصبح مشوها ولا يمكن إنقاذه– إن هذه الرواية لا تعني أحدا – وتعني كل الناس في حياتهم الخاصة والعامة – وإذا كان «رجب إسماعيل» بطل «شرق المتوسط» الذي عانى من حلقة السجن الدائرية الارتدادية، وكان حريصا على نقل قصص زملائه ومعاناتهم اليومية داخل السجن، هو نفسه الذي خرج من سجنه ورحل إلى باريس، وأحسن بهذا الفضاء الخارجي الضد لما قد عاناه وأحسن به، وارتطم به في وطنه وبين أهله: في باريس رأيت أمورا أعجب– الأحزاب لها مركز مكتوبة عليها الأسماء بوضوح، يدخلها الناس دون خوف، يدخلون دون أن ينظروا وراءهم، ويتكلمون في الشارع وبصوت عال، أما الجرائد فإنها تنشر كل شيء، الأفكار وحوادث القتل والطرق الحديثة في العلاقة الجنسية والناس يقرأون، أما الكتب فلا بد أن الإنسان يعجز عن معرفة ما يصدر منها لكثرتها، «ص١٢٠»– إن إبراز وجه التناقض بين استراتيجية السجن واستراتيجية الحرية هي لحظة التنوير الرئيسية التي جسدها عبد الرحمن منيف داخل نسيج روايته «شرق المتوسط» ليقول من خلالها إن هذا الفضاء الذي يقع شرق المتوسط يحتاج إلى إعادة ترميم في هيكله وبنيانه وكيانه، حتى يقوى ويقف على قدمه ثابتا.

وتعتبر رواية «حين تركنا الجسر» وهي الرواية التي كتبت عام ١٩٧٥ ونشرت في العام التالي لكتابها نصاً رامزا لواقع عايشته الجماهير العربية كلها، وعايشته بقوة حتى أصبح هذا الرمز أحد معالمها الأساسية، فهذا الجندي «زكي النداوي» الذي دخل حربا لم يشارك فيها، بعد بناء الجسر الذي ستعبر عليه كتيبته ، ولحظة أن حان وقت العبور، جاءت الأوامر بترك الجسر والنجاة بأرواحهم، واستشرف الجميع هزيمة مره بعد أن تركوا الجسر وراءهم، فلا هم عبروه ولا هم دمروه حتى لا يستفيد منه العدو، مما أدي إلى اتجاه هذا الجندي الصياد إلى المستنقعات «ويبدو الرمز واضحا» لصيد البط واللعب واللهو بدلا من استمرار المقاومة، وبدء مرحلة جديدة من الحرب مع العدو، إن الخلاص الذي بحث عنه «زكي النداوي» داخل المستنقعات هو ما عاشته الجماهير العربية فعلا بعد تركهم للجسر الكبير الذي كان سيعبر بهم إلى الخلاص والحياة الكريمة، نسمع «زكي النداوي»، وهو يحاول أن يفك رموز المعني في «الجسر » فيرمز له بالحرية المكبوتة ويقول:

آه لو أن الناس رأوا الجسر؟ من يراه لا يستطيع الابتعاد عنه، لا يستطيع مفارقته، لكن الأشجار الذابلة فوقه، والغبار الذي يهب عليه كل النهار، دون أن يمر عليه أحد، يجعله حزينا، حتى لكأنه يبكي – وكأن «زكي النداوي» الشخصية المحورية في النص يريد أن يقول إن هناك جسرا ولكن ليس هناك من عابرين، وإن هاك حرية ولكن ليس هناك من مطالبين بها – على الرغم من كونه من النصوص السردية المتميزة من ناحية معماره الفني في الرواية العربية إلا أن شخصية «زكي النداوي» حينما

يلجأ فيها إلى المازوشية والهذيان والشتائم التي ينعت بها نفسه لتركهم الجسر دون نسف حتى يتحقق ولو الحد الأدني للمقاومة، إنما يحاول التكفير عن السلبية والاستسلام الذي وجد نفسه ومن معه يعيشون فيه، والحق أن شخصية «زكي النداوى» بالمقارنة مع النرجسية الغالية على أبطال الرواية العربية تبدو شخصية أولى من نوعها ونسيج متفرد في أدبنا الروائي المعاصر.

وفي رواية «النهايات»، وفي مفتتح الرواية يقول عبد الرحمن منيف: "إنه القحط- القحط مرة أخرى"!

وفي موسم القحط تتغير الحياة والأشياء- حتى البشر يتغيرون- وطبعاهم تتغير، تتولد في النفوس أحزان تبدو غامضة أول الأمر، لكن لحظات الغضب، التي كثيرا ما تتكرر، تفجرها بسرعة، تجعلها معادية، جموحا – بهذه العبارة يتلخص المضمون العام للنص داخل هذا المفتتح القصير الذي يملك من الدلالات والتأويل والأفكار ما يجعل النص يشي بما يحمل، ويعبر بما جاء به من مضمون، إن الموقع الذي تدور فيه أحداث النص هي قرية تدعى «الطيبة» تقع على تخوم الصحراء تماما، تقطنها فئة من البدو، يتوحدون مع المكان والزمان في مواسم الخصب والمطر والقحط والجفاف، الحيوان فيها يتشمم رائحة الغيم والمطر، ويشعر بنذر العاصفة ويحس بما لا يحسه الناس أنفسهم، كما يتفرد «عساف الفهد» الشخصية الأساسية في النص كنموذج للبدوي العارف بأمور قريته وأهلها ، كما يعرف أيضاً مواسم الصيد وأماكنه والطرائق والوسائل المتبعة

فيه، ونص «النهايات» في حد ذاته نستطيع أن نعتبره مقدمة متميزة أو مفتتح فضائي لخماسية «مدن الملح» التي أبدعها منيف بعد ذلك، حيث ينفتح الفضاء الصحراوي على مصراعيه بهذا السرد الروائي أمام الرواية العربية، وتتقاطع أعمال أخرى مع هذا الفضاء في صحراوات أخرى وأعمال مختلفة تتخذ من الفضاء الصحراوي إشكالية جديدة للسرد الروائي العربي، حيث نجد أحمد إبراهيم الفقيه وإبراهيم الكوني في ليبيا وإبراهيم نصر الله في الأردن وصبري موسى في مصر والحبيب السالمي في تونس وغيرهم كثيرين، فطنوا إلى هذا الفضاء الرحب الواسع الذي يمثل جغرافية خاصة تنعكس على الذات والواقع المعيش بكل ثقلها الاجتماعي والأنثربولوجي الخاص- وفي «النهايات» تتلمس بداية الصحراء أثناء لحظة حرجة تواجه نموذج صغير من عالم الصحراء عند عبد الرحمن منيف وهو قرية «الطيبة»، وكانت اللحظة هي لحظة القحط والجفاف حيث جاء الجراد وجاء بعده الغرباء وانقلبت أحوال الناس، وبدأت الحياة تأخذ منعطفاً جديدا، ولم يستطع الناس في الطيبة التوازن مع الطبيعة ومصادرها والتعامل معها، فحاول «عساف» أن يواءم بين حياته وحياة أهل عشيرته، ويسقط عساف دونهم، وحينما رقدت جثة عساف، وأهل الطيبة في سهرتهم يحكون حكايات كلها عبارة عن تنويعات وتفريعات عن العلاقة بين الإنسان والحيوان والطير، وهي أيضا تنويعات على لحن النهاية، نهاية البشر والحيوانات، وخرج كل أهل الطيبة لوداع عساف، وكان موت عساف هو انبثاق لصحوة أهل الطيبة كي يفعلوا شيئا بدلا من أن ينتظروا الموت.

وفي رواية «سباق المسافات الطويلة» أو «رحلة إلى الشرق» تبرز العلاقة بين الشرق والغرب، كما يتجسد صراع من نوع آخر بين قوتين كبيرتين هما الإنجليز والأمريكيين إزاء ظهور النفط وبدء استثماره بكميات كبيرة، ويقول منيف في مطلع الرواية «من يملك الشرق يملك العالم» وكأنه كان يتنبأ بما سيحدث بعد مرور ما يزيد على خمس وعشرين عاماً من كتابته لهذا النص، لذا فقد جاء هذا النص بحسه التنبؤي ليقول إن أحلام الشرق سوف تتكسر وتخفت، طالما سيكون هو بؤرة للصراعات بين القوى الخفية التي تحاول رسم خريطته، وفرض أحلام خاصة تخدم مصالحها.

تبدأ الرواية في مطار بروكسل يوم رحيل «بيتر مكدونالد» الخبير الإنجليزي الذي يعمل في السلم الخارجي، وهو يمثل في نفس الوقت صوت الراوي الذي يرى الأمور بنظرته الغربية الآتية من جنسيته وشخصيته وموقعه السياسي، والذي قدم إلى هذا المكان ليدخل في سباق طويل مع أمريكا للوصول إلى الرجل العجوز لتحديد تبعيته وربطه بدائرة النفوذ، إن الغرب هنا ليس عاملا لوعي الذات عبر وعي «الآخر»، ولكنه السلطة المهيمنة القادرة على التحكم بالآخرين والتلاعب بهم، وهو ما نراه يحدث الآن، كما أن الشرق وهو الميدان الذي تقع فيه أحداث الرواية هو مزيج من المتناقضات تصبح بها الحياة اليومية، كما يراها «مكدونالد» تناقضات تظهر في القشرة الخارجية للحياة، الأزياء ، الملابس، الأفكار، المؤسسات، إنه مجتمع مصاب بانفصام في الشخصية، يعيش حياته في إطارين متقابلين حياة ظاهرة وأخرى سرية.

إن رواية «سباق المسافات الطويلة» تبدو مختلفة عن باقي نصوص عبد الرحمن منيف الروائية من ناحية البث الفكري والمعنوي المتضمن نسيجها، فالتحدي هنا لم يعد تحديا فرديا كما كان من قبل، ولكنه تحول إلى تحد جماعي، يأخذ شكله في الداخل دون القدرة على رصد تحركاته، إن التحرك الفردي لم يعد يجدي، فها هو يتحول لدى هذا الكاتب إلى محاولة لفهم العلاقة القائمة بين الشرق والغرب بين أفراد يتحركون وفق خطط واستراتيجية معروفة، وبين جماهير تتحرك وفق طبيعتها العفوية التي تعبر عن ذاتها أثناء لحظات الغضب.

وفي «عالم بلا خرائط» التي كتبها عبد الرحمن منيف مع جبرا إبراهيم جبرا، تتداخل الأسئلة والأجوبة في هذه الرواية، بحيث يصعب القول أحيانا أيها الأسئلة وأيها الأجوبة، وفي متابعة الجدلية القائمة في فصولها، ونسيج الأفكار الواردة فيها، يبقى الشك مثارا ومثيرا باستمرار.

لماذا تبقى «عمورية» عالما بلا خرائط؟ و«علاء الدين نجيب» هل له من طريق للخلاص من متاهاتها في اعترافاته الحارة المضطربة المتناقضة، عن مصرع «نجوى العامري» المرأة المدهشة التي تجمع بين هوج السوالمة وشبقهم، وبين حسابات الربح والخسارة التي نشأت عليها في أسرتها ومجتمعها؟

وأين يقع ذلك كله من قصته مع ماضيه، مع أخويه صفاء وأدهم، وخاله حسام الرعد، وعمته نصرت، وأسلافه القرويين والعشائريين وصلا إلى التمرد الأول فيهم «حمدي سويلم»؟، أم أن ذلك كله جزء من قصته

الأخرى، قصة مع المستحيل والجنون، الكامنين في نجوى العامري، في نفسه هو، في عصره، في عمورية كلها؟

بهذا النص الذي اشترك جبرا إبراهيم جبرا مع عبد الرحمن منيف في صياغته إعادة لما كانت عليه الرواية العربية في إرهاصاتها الأولى، حينما أبدع الدكتور طه حسين وتوفيق الحكيم رواية مشتركة تحت عنوان «القصر المسحور» في بداية الأربعينيات– فكل من جبرا ومنيف كانا يتسلمان خيوط النص لفتح أبواب الذاكرة على مصراعيها لاحتمالات التفاصيل أو التوقع، فبعد الفصول الثلاثة الأولى التي كتبها جبرا تسلم عبد الرحمن منيف خيوط النص وتماهي في دروب الذاكرة، حيث تداخلت وهي في أوجها مع الشخصيات وتدافعت التساؤلات والبحث عن هوية كل شخصية ترزح تحت ثقل الذاكرة وخيوطها المتدفقة: تذكرت فجأة ذلك المساء البعيد وصفاء وبدرية وأمي، والعمة نصرت ونائلة، أما نجوى فلم يكن لها مكان بين هؤلاء، غير أنها اقحمت نفسها فيما بينهم رغما عن إرادتي، لماذا؟ لماذا؟ ما الذي كان بيني وبينها؟ أو بينها وبين أي شخص آخر يهمني؟ – لقد كانت الشراكة الإبداعية بين جبرا ومنيف في هذا النص تعتمد على توزيع الفصول وتسليم الخيوط الخفية لأحداث النص كل إلى الآخر، ولعل ملامح الأسلوبية الموجودة في نسيج النص تكشف عن آلية العملية الإبداعية عند كل منهما، وتجسد ملامح الصوتين الكاتبين بجلاء، والقارئ لهذا النص يستطيع وبسهولة معرفة حقول الكتابة الخاصة بمنيف والأخرى الخاصة بجبرا، كما أن مناطق الذاكرة عند منيف تظهر جلية من خلال تفاصيل القهر والأبعاد السياسية

المرتبطة بسلسلة الأحداث والشخصيات المحيطة بها، كما أن الإحاطة بالشخصية والمكان قد ارتبط عند كل منهما برؤيته وأفكاره وأيديولوجيته الخاصة والنابعة من خبرة طويلة مستمدة من أعمال إبداعية سردية سابقة، فنرى منيف قد أدخل النفط وتواريخ الهزيمة والسجن في حقول كتابته، وهذه العناصر تكاد تكون في صلب اختصاص نصه الإبداعي «شرق المتوسط الأشجار واغتيال مرزوق»، أما جبرا فقد تداخلت القضية الفلسطينية في صلب الأجواء التي قام بكتابتها داخل النص «البحث عن وليد مسعود» «يوميات سراب عفان» – لقد كان نص «عالم بلا خرائط» في مسيرة كل من عبد الرحمن منيف وجبرا إبراهيم جبرا تجربة إبداعية فريدة مستمدة من عالمين سرديين يجمع بينهما الحب والود وأيديولوجية القضية.

وفي «خماسية مدن الملح» وهي الملحمة الكبيرة التي أبدعها عبد الرحمن منيف، وقدم فيها خلاصة ما تحويه الصحراء العربية من أبرز المعالم والتضاريس الحية المتغلغلة في نسيج البشر وتوجهاتهم وأحلامهم، ومراحل التقدم والانكسار فيها، وملامح التغير والتحول، في كل شيء طرأ عليها وداخلها وحولها، ولعل خير مثال على ذلك هو المفتتح الذي بدأ به عبد الرحمن منيف ملحمته الكبيرة من خلال هذه الدقة اللغوية المعبرة عن روح المكان: آه وادي العيون!!– فجأة وسط هذه الصحراء القاسية العنيدة، تنبثق هذه البقعة الخضراء، وكأنها انفجرت من باطن الأرض أو سقطت من السماء، فهي تختلف عن كل ما حولها، أو بالأحرى ليس بينها وبين ما حولها أية صلة، حتى ليحار

الإنسان وينبهر، فيندفع إلى التساؤل ثم العجب كيف انفجرت المياه والخضرة في مكان مثل هذا؟ لكن هذا العجب يزول تدريجيا ليحل مكانه نوع من الإكبار الغامض ثم التأمل بهذه الافتتاحية المثيرة للدهشة بدأت خماسية «مدن الملح» تفريعاتها، وتضاريس السرد فيها، فثمة مكان لا هو بالمفتوح ولا هو بالمغلق، إنه عالم لا متناه مليء بالتساؤلات، له منظومة لها قوانينها الخاصة، لذا كانت عناوين تفريعات «مدن الملح» هي المؤسسة للمكان وما يدور فيه من أحداث ومواقف: التيه الأخدود تقاسيم الليل والنهار المنبت بادية الظلمات» – إن حضور المكان في هذه التقاسيم وهذه المنظومة الحية من الصحراء والإنسان، إنما هو عالم كثيف أصدق تعريف له أنه هو التيه الحقيقي الذي تحول إلى تيه للذات وللإنسان وللواقع المعاصر، وكما ابتدع ماركيز مدينة «ماكندو» في رائعته «مائة عام من العزلة»، ابتدع منيف «حران» و«موران» وهي صورة حية لمدائن النفط في صحراء العرب، وهو يقول عنها: نحت أسماء أماكن، وصنعت جغرافيا للمنطقة، أنا الذي رسمتها، أنا لا أكتب «رواية تاريخية» ولا أكتب رواية «وقائعية» بالمعنى المبتذل، ولكنني أحاول أن أرى عصري كله: كيف تكوّن، وما هي أبرز المعالم والتضاريس في هذه المرحلة، في هذا الوطن، وأعيد تقديمها في صورة، أراها أكثر نفاذا (ص١٦٨)، إن ملحمة «مدن الملح» هي العلامة الكبيرة والبارزة في عالم عبد الرحمن منيف السردي، كما أنها هي علامة بارزة أيضا في الجانب المضيء من السرد العربي المعاصر، حتى أنه حين

فرغ عبد الرحمن منيف من كتابة هذا النص الكبير بعث بالمخطوطة إلى صديقة وزميله جبرا إبراهيم جبرا فكانت هذه الخاطرة:

أخي عبد الرحمن

لا أظن أن كاتباً عربياً روائياً أو غير روائياً كتب في الماضي شيئا يقارب ما كتبت في هذه الرواية، وبعد أن كتبتها، لا أظن أن كاتبا عربيا سيجرؤ على أن يكتب شيئا مثلها في المستقبل– «في الرواية حس ملحمي لا أعرف مثله في أي عمل روائي عربي، إنه يذكرني بالروايات الكبري التي كتبت في الغرب في النصف الأول من هذا القرن– «التأني، الاسترسال، الاتساع المستمر– تسجيل فترة من تاريخ المجتمع العربي المعاصر– الانتقال الصعب والموجع من البداوة إلى النفط، لم يلتفت إليها جديا أحد، أو لم يرها بهذا العمق، وهذا الحب، وهذه اللوعة «تلك كانت ملامح رؤية كاتب عن «مدن الملح» هذا العمل الملحمي الكبير الذي أثرى الرواية العربية ثراء متسعا جاوز به عنان السماء.

وفي رواية «الآن هنا، أو شرق المتوسط مرة أخرى» يعاود عبد الرحمن منيف الحديث عن مجتمع السجون مرة أخرى وبأدق التفاصيل، وهي على حد تعبيره ليست جدرانا وحراسا وخواء نفسيا وسلطة قمعية، ومراحل قهر وغير ذلك من الممارسات اللاإنسانية، إنما هي نمط حياة جديدة يسعي فيها المجتمع إلى فرض حالة من الموات الذهني والجسدي والفكري، وسلب القدرة على الحلم والتخيل في سبيل امتلاك الذات والفكر والعقل ونشر حالة من الهيمنة، لتحقيق أهداف خاصة،

وعندما يوغل عبد الرحمن منيف في هذا النص في تشريح البنية السيكولوجية للسجين والسجان معا، فإنما يرمي إلى تصوير الجدران الفاصلة بينهما، وعلى الرغم من اعتماده على صيغة المخاطب في الرواية، فإننا نجد الكاتب متوار خلف قضبان السجن، ومولود في صدور الذين خارجه، ويتنفسون هواء جديدا في العراء، والنص يبدأ بهذه العبارة: حين بدا موتي وشيكا – أطلقوا سراحي، فهل يستطيع من يوشك أن يموت أن يفعل شيئا؟» – قد يثير هذا التساؤل جدلا واسعا، لكن مناخ الرواية العام وهو ينطوي على بذور فعل إمان جديد، قد لا تنبت في المدى المنظور– وكل ما كتبه عبد الرحمن منيف حول هذا الموضوع ما هو إلا فكره، ولكنها فكرة واقعة روي منها وعنها كل ما أراد أن يقوله، وترك للمخيلات مهمة البحث عن حلول أو أشباه حلول.

وفي آخر رواياته ثلاثية «أرض السواد» يستفيد عبد الرحمن منيف من خصوبة التاريخ على أرض العراق، أرض السواد بكل ما في الكلمة من دلالات ومعانٍ وتأويلات كثيرة، وما تحمله أيام هذه الأرض من عبق خاص للتاريخ، وسواد لليالي وخصوبة للأرض حسب ما يلقيه عليها تحدي كل من دجلة والفرات من طوفان ومياه تحيل الأرض إلى سواد وخضار، وعقب ما تلقيه عليها الأزمنة من مآس وقسوة وقهر، والتاريخ في العراق دائما ما يعيد نفسه، وقد اختار عبد الرحمن منيف فترة حكم داود باشا في العراق بعد دخوله بغداد وما صاحبها من مؤمرات ودسائس، ويعتبر هذا النص من قبيل جدارية كبرى عن حياة العديد من الشخصيات التي انتخبها عبد الرحمن منيف لقيم بواسطتها دعائم هذا

البناء التاريخي السردي الكبير، داود باشا حاكم العراق، بدري ابن أحد تجار بغداد ورافق الباشا العسكري، أغا الإنكشارية ونهايته الدامية، وقهوة الشط وروادها الدائمون: الأسطي إسماعيل مزين المحلة، سيفو سقاء المحلة والأسطي عواد صاحب القهوة وحسون الفتي الضائع الساذج والملا حمادي إمام جامع المحلة وسواهم، إن الأحداث التي جسدها الكاتب في أرض السواد هي نتاج صراعات كثيرة يشترك فيها الإنجليزي «ريتش» وعزرا «صراف باشي» الولاية، والقوادة اليهودية «روجينا» وعارف وكيل شركة الهند الشرقية في بغداد وسواهم، وقد كانت نظرة الحاكم الإنجليزي «ريتشي» إلى داود باشا نظرة ازدراء، لذا كان يحاول أن تكون شخصيته قوية ضد خصمه اللدود وكان الصراع بين الرجلين قويا، حيث كان داود يحلم بولاية موحدة قوية مستقلة متحررة من النفوذ الأجنبي، في حين أن «ريتشي» كان يمهد الأرض أمام غزو إنجليزي للعراق، ولأن سياسة الإنجليز الدائمة والمعروفة هي سياسة «فرق تسد» فقد حاول ريتشي تأليب بشوات العراق في الموصل وكردستان على باشا بغداد «داود باشا»، إن الأحداث التي جسدها عبد الرحمن منيف في روايته الأخيرة أرض السواد هي أحداث شبيهة بما يحدث في العراق الآن، لذا فإن هذا النص الروائي التنبؤي قال ما قاله التاريخ، والشخصيات في هذا النص كما هي في كل نصوص عبد الرحمن منيف إنما هي تنبع من خلال تجسيد الواقع وإعادة صياغة وقائعه لتتضمن فكر ورؤي الكاتب وأيديولوجيته الخاصة.

فالشخصيات في عالم عبد الرحمن منيف تتشكل دائما من نبع الذات الكاتبة وتنغرس بكل ما تحمل من رؤى وأفكار داخل النص لتؤدي وظيفتها السردية عبر رؤية الكاتب وفكرة الخاص، لذلك نجد الشخصيات الفاعلة المقموعة، والسجينة، والمتحررة والمهمشة ترد داخل النص عبر استراتيجية تؤسس لتشكيل الفعل المنوط بها، وشخصيات عبد الرحمن منيف تبرز على الورق وكأنها شخصيات مرجعية تنطق بافكار الكاتب وأيديولوجيته المنبثة داخل نصوصه السردية، والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو هل كانت بعض شخصيات عبد الرحمن منيف هي نفسها عبد الرحمن منيف، هل هو «منصور عبد السلام» في «الأشجار واغتيال مرزوق» و«رجب إسماعيل» في شرق المتوسط، و«زكي النداوي» في «حين تركنا الجسر» و«عساف الفهد» في «النهايات» وهل هو «علاء الدين نجيب» في «عالم بلا خرائط»، و«صبحي المحملجي» في «مدن الملح» و«طالع العريفي» في «الآن- هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى»؟ هل تقمص عبد الرحمن منيف شخصياته وقال من خلالها كل ما كان يريد أن يقوله، أعتقد أن هناك نسبة كبيرة من الإضاءة التي وضعها منيف في أعماله السردية تنبع أساسا من عبد الرحمن منيف ذاته، لذا كانت الشخصيات الروائية هي المرآة التي من الممكن أن نرى فيها ومن خلالها عبد الرحمن منيف الكاتب والراوي في نفس الوقت، وفي ذلك يقوم: إن الواقع الاجتماعي مفتوح على الاتجاهات الأربعة ويمكن التقاط المادة الروائية من هذا المنجم الكبير بسهولة- ولأن الفقير يحس آلام القراء ويعرف عمومهم- ولأن

الشـقي يعـرف أسـباب الشـقاء ويحاربـه، ولأن المطـاردين يخـافون مـن الأشباح ويتجنبـون الاقتـراب مـن المقـابر والأمـاكن الموحشـة فإن الـذي عاش مع الفقراء وغرق في الشقاء ويخاف كل وقت من سحب جواز سفره، لا يحتاج إلى الكثير من الروابط المحلية لكي يقول ما عنده كما لا يخاف الانتقال من حالة إلى حالة أخرى».

المراجع

١. نصوص روايات عبد الرحمن منيف حسب ورودها في الدراسة.

٢. الكاتب والمنفي/ مقالات وحوارات ومقابلات وحوارات ومقابلات، مجموعة من الكتاب، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٩٣.

٣. عالم عبد الرحمن منيف الروائي– تنظير وإنجاز، صبحي الطعان، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ١٩٩٥.

٤. عبد الرحمن منيف– حين تركنا الجسر، رمزية المرأة في الرواية العربية، جورج طرابيشي، دارالطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥.

٥. حوار مع عبد الرحمن منيف، نعمة خالد، الجديد في عالم الكتب والمكتبات، بيروت، ع ١٢، ستاء ١٩٩٦.

٦. ثورة الغضب، سليم عنتوري، الموقف العربي، نيقوسيا، ع ٥٢١ س١٢,١٣/٤/١٩٩٢ ص ٤٩.

٧. حوار مع الدكتور عبد الرحمن منيف، أصوات الصمت– أحاديث أدبية، يوسف القعيد، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩١ ص ١١٣.

٨. حوار بين جبرا ومنيف والسامرائي، شخصيات ومواقف، ماجد السامرائي، الدار العربية للكتاب، ليبيا/ تونس، ١٩٧٨ ص ٧٥.



الرواية التجريبية عند إدوار الخراط «رامة والتنين» نموذجا

تتسم التقنية الروائية عند إدوار الخراط بهذا النوع من السرد الروائي، الذي يعتمد في حكائيته على توحد الذات الرواية مع النص الروائي، بحيث يمتزج الاثنان معا ويفرزان نوعا من القص السردي يعتمد في نسيجه على خصوصية في السياق والتناول، سواء أكان ذلك على مستوى اللغة ودلالتها، أو على مستوى الأبعاد التي يرتجيها الكاتب من

تنضيد نصوصه الروائية تنضيدا خاصا نابعا من الذات في المقام الأول، ثم متوجها ناحية المكان بعبقه الخاص والعام، ثم التفاعل بين الذات ومواقفها وممارساتها وبين المكان بجغرافيته الواقعية الخاصة التي تحمل وهج الذاكرة واستعادة كل المكونات التي حدثت فيه، وهي الخصوصية التي ميزت إدوار الخراط عن الأجيال التي صاحبته في ساحة الإبداع القصصي والروائي قرابة أكثر من خمسين عاما، انطلاقا من احتفائه الدائم والمستمر بالبحث عن أشكال جديدة، وأبنية روائية وقصصية تميزه عن غيره من الكتاب، وتسمه بسماتها الخاصة.

ويعتبر إدوار الخراط من أوائل الروائيين والقاصين الذين حاولوا التجديد والتغيير في الشكل، واستنباط قوالب جديدة تتمشى مع التيارات الحديثة

لفن القصة والرواية، خاصة ما ارتبط منها بأشكال الرواية الجديدة التي شهرت في فرنسا على يد آلان روب جرييه وناتالي ساروت وميشيل بوتور.

والمتتبع لإبداع إدوار الخراط يجد أن تمرده على الشكل السردي جاء مواكبا أيضا للعزف على عدة تنويعات شملت الشكل والمحتوى، والرؤية والأداة في آن واحد- فمنذ صدور أول مجموعاته القصصصية وهي مجموعة «حيطان عالية» عام ١٩٥٩ وحتى آخر أعماله نجد أن أعماله الروائية والقصصية جميعها تندرج تحت ما يسمى بالمغامرة الإبداعية أو الأدب التجريبي.

والأدب التجريبي هو أدب باحث، مختبر، وهو أيضا أدب حركي يبحث في الشكل، ويختبر المضمون، ويمتحن اللغة، ويغامر في تقنياته المستخدمة لتأصيل جوانبه، وهو بذلك يغوص في قلب الواقع ليمنح منه الإشكاليات والقضايا الإنسانية الموجودة في واقع الإنسان المعاصر، كما أنه يقتبس من كافة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية والاجتماعية العديد من أدواته، وأشكاله ومضامينه وغاياته- ولا يقتصر البحث في هذا الجانب على الشكل فقط، بل يتجاوزه إلى المضمون، بل ويتعداه إلى ما وراء ذلك من أبعاد وآفاق- فهو مشروع وواقع يبحث دائما عن الاختيارات الأساسية في جماليات التجربة، ويرسي قواعد ذاتية تنبع أساسا من فكر الكاتب ورؤيته، وأقصى ما تستطيع أن تعطيه أدواته، وذخيرته الثقافية والفكرية، والتفاعل الذي يتم داخل مخزونه الثقافي

الخاص- وأول من استخدم مصطلح التجريب في الرواية هو الروائي الفرنسي «إميل زولا» مع ملاحظة أن هذا الكاتب كان جد متأثرا بالعلوم مما جعله يعتمد في رواياته على القواعد العلمية التي اقتبسها من أبحاث العلماء في عصره- وقد أصدر إميل زولا أثناء حياته الأدبية بحثا جماليا عنوانه «الرواية التجريبية».

ورواية «رامة والتنين» هي خير مثال في أدب إدوار الخراط للحديث عن الرواية التجريبية ذات المختبر الخاص، والبحث الضالع في جماليات اللغة، وقناع الذاتية، واعتماد الكاتب على تكنيك تيار الوعي المتغلغل في نسيج النص من خلال شخصية «رامة» المتغلغلة هي الأخرى في تيار وعي «ميخائيل»، وتداعى خواطره الذاتية ومونولوجه الداخلي الكاشف عن ذكريات كثيرة حدثت، وتم استدعاؤها، والكشف عن مكنوناتها، والغوص في نواحٍ متعددة من عقل الشخصية ومشاعرها الخاصة، واستبطان ما يدور في وعيها، والبحث عن عالم مهّوم يجسد علاقة حميمية رابطة بين عاشقين يستلهمان واقعهما بكل ما يحمل ذلك من حب وعشق وصوفية خالصة.

لقد نحت إدوار ميخائيل بنفسه اسم رامة، تماما مثلما صنع لنا شخصيتها طوال الرواية، حتى لم نرها أبدا إلا من خلال تيار الوعي وحكيه وسرده عنها، وذكرياته معها عملا حدث بالفعل، عما كان يتمني ميخائيل أن يحدث، وعما رآه بعينيه وذهنه بين الحادث والامتناع، ومن خلال أحلامه «كوابيسه»، نحت إدوار «ميخائيل» اسم رامة نحتا لكي يمنح

الشخصية صاحب الاسم المعاني التي يريدها، وأن يربطها بالصورة الكاملة للشخصية مثلما سنراها، وسنحصل عليها في الرواية، أي من خلال ميخائيل وحده- وبمعنى آخر يمكننا أن نقول إن ميخائيل نفسه هو الذي اختار اسم رامة، أو اختار أن يعشق امرأة تحمل هذا الاسم وأن يعيش معها تجربة الحب- حيث تمتزج معاني الخصوبة والموت سويا، ومعاني التوحد الحر والقهر معا، ثم يعيش «معها» أيضا تجربة الانفصال المفضي إلى خسارة كل معنى جميل مؤثر وحاد، ثم إلى خسارة الموت أخيرا.

والرواية تنقسم إلى أربعة عشر فصلا يحمل كل منها عنوانا خاصا له دلالته، وهو شيء أساسي لتحرير النص من العزلة والإبقاء على مكوناته متماسكة ودالة وإيجابية، وكل فصل من الممكن اعتباره قصة مكتملة قائمة بذاتها، أو جزءاً من لوحة فنية لها تشكيلاتها وقضاياها ورؤاها، ولكنها لا تنفصل بأي حال من الأحوال عضويا ودلاليا عن باقي البانوراما الشبقية الرامزة والمحملة على الواقع، بحيث ترتبط وظيفة كل عنوان فرعي بتوجهات ودلالة العنوان الرئيسي للنص من خلال التقاء الجميع عند نقطة واحدة، وهي إبراز هوية النص في انتمائه، وتجسيد الرؤية العامة بتكثيف وتقطير شديدين- وقد حاول إدوار الخراط في رواية «رامة والتنين» إبراز مستويات متعددة المعاني من خلال هذه العناوين الفرعية الموحية التي تشكل تساؤلا لما يدور بين شخوص الرواية، ويخلق انتظاراً لما سوف ينجم عنه هذه التساؤل «ميخائيل والبجعة» أو ميخائيل والحياة، وما سوف ينداح عنه السؤال الكبير الذي ألح على

ذهن إدوار ووعي ميخائيل في هذه الدوامة الشبقية الهائلة: «رامة- رامة- أين الحقيقة- أين الحقيقة؟» - ويجسد إدوار الخراط في هذا العنوان المكثف «ميخائيل والبجعة» دلالات صراع الإنسان مع الحياة، وصراع الحياة معه: "وهب ميخائيل واقفا، قائما- وثب وثبة واحدة خفيفة إلى البركة، وغاصت قدماه في الطين الرخو، بصمت، وارتفعت المياه، دون أن يتطاير لها رشاش، إلى ركبتيه، كانت يده قد قبضت على البجعة، والتفت أصابعه على العنق الطويل وهو يضغط على العظم المدور والمضلع النحيل، والريش الأسود الحريري يكاد يغطي يديه، ويثيره».

ويحاول إدوار الخراط من خلال هذا الطراز من الكتابة الذي يربط بين الواقع والخيال، ويختزل فيه أبعاد الزمن، بل يتنقل بين مختلف زواياه الحاضرة والماضية والمستقبلة أن يضع الموقف الروائي المضبب في مواجهة الممارسات الواقعية، ليعطي دلالة الغرابة في الموقف الواقعي، ويحيل اللامعقول في الموقف المتخيّل إلى معقول على مستوى الموقف الواقعي، معبرا بذلك عن الحب الضائع، المفقود، المختبئ وراء ركام الحقيقة التي يبحث عنها الكاتب، تماما كما كثير من أعمال إدوار الخراط المتقدمة مثل «الزمن الآخر» ١٩٨٥، التي تعتبر امتداد لرواية «رامة والتنين» وتكملة لها- و«ترابها زعفران» ١٩٨٦، و«يا بنات إسكندرية» ١٩٩١ و«أمواج الليالي» ١٩٩١، وهذه الأعمال جميعها تندرج تحت ما يسمى بالمتتالية القصصية، تنفصل فيها الفصول وتتجمع لتشكل بنية عامة وبناء متكاملا، وهو ما احتفى به إدوار في روايته الأولى

«رامة والتنين» التي كانت هي أولي محاولاته الروائية، وتبنيه لما يسمى الحساسية الجديدة في الأدب القصصي والروائي المعاصر- إذ أن كل فصل من فصول هذه الرواية، يقص الرواية كلها، ويكشف مضمون التجربة عن معنى من المعاني في العشق الصوفي الجنسي الممتزج بصور الشهوات التي يتعمق آثارها، ويستشرف من خلال القسوة البالغة، والحب الشبقي المدمر في ضبابية شعرية مكثة من خلال أسلوب نابض الحرارة، وعامر بالصور والتلوين، كما أن كل فصل نجد فيه دلالات الجنس بالكامل، والمناقشات الجدلية في الحياة والسياسة والحب بين ميخائيل ورامة، كما نجده أيضا في أحد الفصول مع أحد العلماء الفنلنديين حيث تبرز دلالة الانتساب، ودلالة العشق لكل العلاقات التي أقامتها «رامة» مع بعض الأجانب الذين أحبتهم «الأمريكي، والفلسطيني، والجزائري»، كما نجد أن أسلوب تيار الوعي الذي استخدمه الكاتب في أماكن متفرقة من الرواية، واتكأ عليه في إبراز بعض الذكريات الشبقية المثيرة والموظفة تجسيدا خاصا لخدمة الحدث، حيث يجسد تبادل الحب الحسي بين رامة وميخائيل كل بطريقته: وكانت ذراعي على فخذك العارية، والقميص الأبيض القصير منحسرا إلى أعلى، بطنك مستديرة سمراء ناعمة الأهاب، والأعشاب الخفيفة جافة- ومن الفتحة الطويلة في النايلون الخفيف تبدو لعيني جوانب نهديك الممتلئين بالبضاضة اللدنة المستريحة، مستقرين على الصدر الذي يحمل في داخله لغز الحب، مستكنا، منيعا، خفيا»: إن توظيف الجنس في أعمال إدوار الخراط منذ البدايات هذا التوظيف الذي يصل إلى حد الإسراف،

يفقد بعض هذه الأعمال شيئا من مصداقيتها الأدبية والفنية- حتى إن حذف كثير من عباراته في بواكير أعماله القصصية بمعرفة الرقابة، واحتفائه بإعادة طبعها في بيروت مرة أخرى «حيطان عالية» ١٩٥٩، بعد إضافة هذه العبارات يعطي دلالة إلى أن الواقع في أعمال إدوار الخراط يتطرق، ويتطرف إلى أبعد ما يستطيع أن يعطيه الجنس من معان ودلالات فنية، وهو ما نجده في مواضع كثيرة من «رامة والتنين».

والجنس كما يقول عنه د. لورانس أنه نتاج للنوايا غير الواعية عند الإنسان، فكيف ندينه في نواياه الواعيه- وكما قال أيضا عن الدعارة الفنية: إنها ليست تمجيدا للجنس بل إهانة له، كما يقول عنه هنري ميللر: "إنه استشراف للحياة بكل تعقيداتها واقتراب من صلب ومركز الرؤية العامة للكون، ومغامرة داخل النفس وخارجها، واكتساب للأبعاد الخفية التي لا يمكن الاستغناء عنها بأي حال من الأحوال- وهو كما عبر عنه فلوبير في «مدام بوفاري» وجون شتاينبك في «عناقيد الغضب»، وغيرها من الأعمال التي ترقى إلى معالجة الحقيقة العارية في براعة ووعي ونضج فني بعيدا عن مهاوي الإثارة وسقطاتها، وهو جزء لا يمكن الاستغناء عنه في العمل الفني ما دامت الحياة تباركه ومادام هو أحد حقائقها الكبري، ومادام جاء توظيفه على نحو يحقق للنص الحيوية والتميز.

أما عن الوعي ودرجته في أعمال إدوار الخراط فهو على درجة عالية من النقاوة والوضوح والدليل على ذلك هو لغة الأرابيسك والتشكيل الزخرفي

اللغوي، والفسيفساء الدلالية المنبثقة داخل تضاريس وتجاويف أعماله القصصية والروائية التي تميز عالمه تميزاً خاصاً وتتيح له التوحد مع لغته وإلي مرجعيتها القديمة في طقوس المعابد، واللواتورموز الكهنة، وقصائد المتصوفة القدامي المسلمين والمسيحيين والأناشيد الكنسية والأذكار الصوفية، فتهيمن اللغة على الكتابة وبالتالي تهيمن الكتابة على متلقيها فيتحد بها ولا تسلبه، أما قوله بأنه يكتب وهو ليس واعيا تماما بما يكتب فهو أمر غير مقبول ولا مستساغ، أما الرقابة الداخلية، ذلك الرقيب الآخر الملتحم بكل كاتب جزءا من ذات نفسه عليه أن يصارعه أن ينفيه نفيا إذا استطاع فإنني في الحق لا أكاد أعرفه، لا أعيه– أعرف عقليا أنه هناك، أليست «الأنا» العليا، بالتعبير الفرويدي القديم، جزءا من الذات لا صحة لها إلا بوجوده، بل لا قوام لها أصلا إلا بقيامه؟ لكنني في لحظة الكتابة في حميا هذه الدفقة وتحت ضغطها الذي لا يطاق لا أعرف هذا الرقيب، لا أحس له وجودا.

تكاد تكون تجربتي، أثناء الكتابة، أقرب ما تكون إلى الخبرة الصوفية أو حتى خبرة العشق الصراح، انجذاب كامل في دوامة كأنها ايروطيقية، بمعنى أن «الخارج» و«العالم» كله يوجد، كأنما لأول مرة، بمعنى من المعاني لكي يتجلى كله، ويتخلق كله، في مستوى آخر تماما، ويكاد «الداخل» أيضا أن يتجلي لأول مرة وفي كل مرة حارا وساطعا وملتبسا ومتوهجا لا راد لسطوته هذه سطوة مختارة بوعي مسبق– بائد في لحظة الكتابة، وبلا وعي بمعنى ما في تلك اللحظة نفسها– أكاد أقول أنني أكتب وأنا لست واعيا تماما بما أكتب– تتدفق وتتخلق الأشياء – أشياء

العالم وأشياء الروح معا، كأنما من تلقائها، ولكنها في واقع الأمر ليست من تلقائها، في واقع الأمر كان الاحتشاد الطويل قد أعمل عمله، وخاصة ذلك الجانب الذي يمكن أن نسميه «الناقد» أو «الرقيب» أو «القارئ» المتضمن أو ما شئت من تسميات.

وهو كما يقول أيضا: ما زالت تراودني مشروعات قديمة أن أكتب الشبق، كما فعل أجدادنا بكلماته الصريحة البسيطة ذات الحروف الثلاثة، ما دام ذلك يأتي من ضرورة سياق العمل الفني وحتميته– هذه حرية مازالت مفقودة عندنا بعد أن كان تراث ثقافتنا قد اكتسبها لنفسه ولنا، وحفظها لنا– ما أبعد ذلك كله عن الفجور أو البذاءة «التي هي أساسا في ذهن المتلقي» والقائمة على أنانية وقمع روحي وغلواء عمق النفس– فإذا كان حقا أنه لا حياء في العلم، ولا حياء في الدين، فكم أحرى أن يكون حقا أنه لا حياء في الفن».

من هذا المنطلق نجد احتفاء إدوار الخراط بالجنس المبني على الصراحة المغلفة بلغة شفافة تكاد تغطي واقع هذا الجنس، وهو يأتي من خلال تصوير العلاقة بين الحلم والواقع أو بين «رامة وميخائيل» ، وحيث إنه لا حياء في الفن، لذا فإنه يجب الاقتراب من حدود التسجيلية الجنسية ولو بقدر يسمح بإثارة الموقف وتوهج معانيه وإضاءة دلالاته، لذا نجد أن هذه العلاقة تذهب إلى حدود بعيدة كما كانت بين «بول» و«ميريام» في «أبناء وعشاق» لـ.د. لورانس، وبين «مدام بوفاري» وعشيقها في رواية «فلوبير» نفس العلاقة الصاخبة التي تشير إلى المرايا العاكسة التي

تشبع خصوبة فتحيل نارها إلى وهج يضيء الطريق إلى الرغبات المدفونة لكل هذه الشخصيات، وهو ما نجده في شخصيتي «رامة وميخائيل» في «رامة والتنين».

والجنس في روايات إدوار الخراط ينقلب أحيانا إلى عواطف سامية، وهو تصور نسبي إلى أبعد الحدود بين الكاتب ورؤيته وبين المتلقي وهضمه لهذه الخاصية، وكما يقول أندرية جيد في محاضرة له عن ديستويفسكي: إنما بالعواطف السامية تخلق أدبا غير سام – ولم يكن يقصد هنا طبعا العواطف النبيلة الحقيقية، بل تلك الباهتة التي يصطلح الناس على أنها سامية، لذا نجد أن إدوار الخراط قد حقق مقولته بكتابة الشبق ليس كما كتبه الأجداد ولكن بطريقته المعاصرة: وجهي يلتصق بضغط رقيق متطلب في العجين الناعم، أعمدة المجد المستلقية على التربة السمراء، تحت أصابعي الممدودة التي تحتوي العالم كله، وعيناي مغمضتان مدفونتان في القباب المستديرة اللدنة– انشق رائحة الخصوبة الأولية، وأعرف بطرف لسان مكهرب طعم مذاقها الحريف العذب معا ووجهي في دغلات النباتات المبتلة بمياه النهر، يهاجمني عطرها الوحشي شفتاي لهما حياة بدائية في غابات الجسد تستطيع وتتراجع وتهجم وتقضم وتمتص المياه الدسمة تحف بهما خشونة العشب الندي».

وكما يقول سامي خشبة في دراسته حول «رامة والتنين مأساة مصرية» حول الأهمية الخاصة برواية «رامة والتنين» والهدف من التعبير عنها بهذا الطراز من الكتابة هي أن: إدوار الخراط عندما كتب هذه الرواية، إنما

كتبها من منطلق واضح فيها كل الوضوح، حول تجربة الحب الضائع التي يعيشها مثقف مصري قبطي تكونت ثقافته باعتباره «قبطيا» ينظر إلى الأشياء وإلي تاريخ مجتمعه ولغته من منظور فهمه الخاص لتاريخ قبطيته، ورغم أن ميخائيل إدوار يدخل تجربة الحب باعتباره «رجلا» فحسب، فإنه لا يعيشها بهذا الاعتبار المجرد وإنما لا يعدو الأمر أن يكون ترميزا للمعادل الموضوعي الواضح في فكر ورؤية الكاتب للعلاقة بين رامة وميخائيل، أو العلاقة بين رامة وتاريخ مجتمعها التي تسعي إليه وإلى إعادة بلورته مرة أخرى.

لذا نجد أن إدوار الخراط يلجأ إلى التجريب، والرمز للاتكاء على هذا المعنى في كثير من أعماله القصصية والروائية، فهو يتكئ على المستويات الزمنية المتعددة ليحقق منا الإبهار المعنوي المقصود، وليعقد من خلالها بينه وبين المتلقي نوعا من التواصل الحار، والصلة الحميمية النابعة أساسا من وهج التجميع خاصة ما يتصل مع الأنثربولوجي المصري والقبطي، وكذا التعامل مع الفصل القصصي المتواتر بحكائية خاصة تستمد خطوطها من التلاحم السخي مع اللغة، ومن التواصل الدائم مع مفردات الموقف، ومن خلال المكان الأصيل الذي عايشه الكاتب ووضحت ملامحه المتميزة في خلفية السرد الروائي الذي شهد أيضا منابت الشخصيات الروائية المتواجدة فيها ومعها الكاتب.

إن اللحن الأساسي الذي عزفه إدوار الخراط في رواية «رامة والتنين» وهو البحث عن الحقيقة الضائعة والحب المفقود في عالم متغير مليء

بالفوضى والتمزق، يجد أمامه في المقابل والتضاد عدة تنويعات على هذا اللحن تشمل الحب الحسي المعبر عن تأزمات شخصية ميخائيل الذي يجد نفسه أسير توجهات وإحباطات كثيرة لا يجد أمامه بديلا عنها سوى هذا الحب/ الجنس/ الإشباع/ الاكتمال، وحتى هذه اللحظة لا يعيش المرء آنيته لأن الزمن يسقط والمكان يتلاشى: فالزمن ليس هو المفهوم التقليدي، وليس هو أيضا النظريات العلمية المستحدثة، إنما هو شيء نسبي وخاص يشكله الكاتب بما يتواءم مع أعماله الروائية، فإذا انتفى الزمن من عقول شخوص رواياته، وهو الإشارة والدلالة في الأماكن التي يصفها، ولأن الزمن هو من القضايا الجوهرية لدى إدوار الخراط، نجد أن ميخائيل بطل رواية «رامة والتنين» و«الزمن الآخر» يظل عاجزا أمام الخلود، لأن حلمه الوحيد هو حلم الخلود والأبدية أي حلم الانتصار على محدودية الزمن.

إن المفارقة التي تتم بين حب ميخائيل لرامة، وحب رامة لميخائيل إنما تنبع من مبدأ تنظيمي يحكمه الزمن، ويحده المكان، وتحكمه المصلحة المتبادلة بين ثنائية وحدانية الحب التي يؤمن لها ميخائيل، وتعددية هذا الحب التي تؤمن بها «رامة» فهو لا يبغي غيرها، يبحث عنها داخل نفسه، وحوله، وفي كل مكان يذهب إليه، وفي كل زمان يستعيده ويسترجعه– أما «رامة» فهي تراه في كل جنس يقترب منها، وفي كل قضية يتاح لها الاقتراب منها والإطلاع عليها– في قضية السلطة والهوية والإنتماء، بل وفي بعض القضايا السياسية أيضا مثل قضية فلسطين والجزائر– فنحن أمام شخصية متعددة الأبعاد والأقنعة والتوجهات–

يقول ميخائيل مخاطبا «رامة»: عرفت أقنعتك السبعة أي رامة البجعة الساحرة كيريكي، العنقاء- القطة الأمازونة، إيزيس، ولا أعرفك، وسمعت أصواتك التي لا عداد لها- صوتك الطفولي الصغير الحجم وأنت تخافين الظلام، صوتك ساكنة تطلبين النجدة، وصوتك صلبة، وصوتك العملي وصوتك عاشقة، وصوتك الشهواني، وصوتك الأجش، وصوتك حالمة»- ويمكننا القول إن التعامل مع شخصيات «رامة والتنين» بمعزل عن سياقها النصي، أي بإسقاطها على دلالات المعنى، والرؤية الحائرة بين الفكر والذات من خلال ممارساتها الخاصة، واعتماد النص على شخصية رئيسية واحدة وهي شخصية ميخائيل التي تدور في فلكها باقي الشخصيات بما في ذلك شخصية «رامة» نفسها، إنما هو بمثابة الحكم على هذه الشخصية بالجمود والتحجر، في حين أن التعامل معها من منطلق بحثها المضني عن الحقيقة وهي تحمل في يدها مصباح ديوجين وحتى ولو كانت تشبع ظمأها من منهل الحب الحسي، فإن هذه الشخصية إنما تثري عالم إدوار الخراط الروائي وتحدد ملامحه تماماً، وتجعل له خصوصيته المتميزة عن أي كاتب يتناول مثل هذه الموضوعات، وشخصيتا «رامة وميخائيل» شخصيتان تقتربان من الأبعاد الميتافيزيقية في تناولهما، وهما نماذج للحلم والبحث والتخييل الذي يحتفي به إدوار في أعماله الروائية من خلال التعبير عن الإنسان المنقسم الذي يخترع أفكارا لأنه ينقسم، والخلق الفني لا يكون أساساً إلا طريقة لمجابهة هذا الهرب الدائم لأفكارنا نحو الداخل، أو هذا التلاحق والتلاحم المثالي لأوهامنا الخيالي، والإنسان بهذا تصير المسافة بين

ذاته والذات التي تحاول أن تمتلئ أكثر جد قصيرة، من هنا كان احتفاء إدوار الخراط بتيار الشعور احتفاء نابعا من الرؤية الإنسانية للعالم التي تمتلئ به الرواية حتى لتكاد تنسكب، وتلج في كل زمان ومكان، وتسير كما الطوفان في الذات لتفعل فعلها المؤثر وتبرز الوجه الجمالي الخاص بها.

ولعل إدوار الخراط في محاولاته الدائمة المستمرة في التحرر من كل شيء حوله، للوصول إلى إبداع يضع فيه خلاصة رؤيته الفكرية والحياتية يتكئ على مفهوم خاص للحرية، ويحاول أن يبعد عن قيود كثيرة تعوق حركته وهو ما دفعه في رواية «رامة والتنين»، وفي باقي أعماله إلى التحرر من التواتر السردي المألوف، ومن المقاييس والمصادرات الأدبية التي تعوق وتحد من حريته، ولقد عبر عن هذا التحرر بقوله: يجب أن تكون في الرواية أو القصة دفقات من الشعر خالصة وحرة، على أن يجب أن تحكم هذه الدفقات إطارات من نظم خفية ودقيقة، ولكنها موجودة، يمكن أن تكون فيهما أيضا ثورة وجدانية من الفكر الخالص- هنا أيضا أظن أنه يجب أن يكون للفكر شعره الخاص، أي قوامه القصصي الخاص بمعنى آخر- وكما يستشف من كلامي، أترك للرواية، كما أترك لجميع أعمالي الفنية حريتها الكاملة في أن تختط لنفسها الطريق الذي تريد، وأن تفترض لنفسها القوانين المبدعة، هذا هو سر الإبداع، أن تضع بنفسك القانون، تحت طبقة الوعي، وأن تجد حريتك داخل هذا القانون».

ولعل التجريب في رواية «رامة والتنين» وباقي أعمال إدوار الخراط الأخرى جاء نابعا من المصطلح الجديد الذي أطلقه إدوار عندما تصدى لما يسمى وأطلق عليه «الحساسية الجديدة» الذي كان خامدا طوال فترة الإبداع القصصي والروائي، ولكنه كان يعمل عمله داخل إبداعه هو فقط منذ أن كتب «حيطان عالية» عام ١٩٥٩، وحتى أحدث أعماله الروائية بعد ذلك، ثم رأى أن يظهره إلى النور في هذه الدراسة التي كتبها عن القصة عند جيل السبعينيات الذي قال عنها أحدهم إن إدوار الخراط ليس وصيا على هذا الجيل ولا على غيره من الأجيال- وقد عبر إدوار عن هذه الحساسية التي تنسحب تماما على كل إبداعه القصصي والروائي على السواء، انطلاقا من رؤية تجريبية يمارسها إدوار منذ زمن طويل: إن الكتابة الإبداعية لسبب أو لآخر قد أصبحت اختراقا لا تقليدا، استشكالا لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديما للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان- ومن هنا، تجيء تقنيات الحساسية الجديدة- كسر الترتيب السردي الاضطراري، فك العقدة التقليدية، الغوص إلى الداخل لا التعلق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم، في تراكب الأفعال: المضارع والماضي والمحتمل معا، وتهديد بنية اللغة المكرسة، ورميها نهائيا خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة «الواقع» لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر مساءلة إن لم تكن مداهمة الشكل الاجتماعي القائم، تدمير سياق اللغة السائدة المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعي، وصولا إلى

تلك المنطقة الغامضة، المشتركة، التي يمكن أن أسميها «ما بين الذاتيات» التي تحل الآن محل «موضوعية مفترضة».

وليست هذه تقنيات شكلية، ليست مجرد انقلاب شكل في قواعد « الإحالة إلى الواقع، بل هي رؤية وموقف وإن كان ليس ثمة انفصال، ولا تفريق ممكن بين الأمرين بطبيعة الحال» – ولعل شغف إدوار الخراط وولعه باللغة كان هو الحافز والدافع إلى احتفائه بتدمير اللغة التقليدية في السرد والأدب وإلى الولوج إلى عالم جديد للغة، عالم صنعه هو، واهتم به، وعالجه معالجة خاصة من خلال ذاتيته، وأجروميته الفنية الخاصة.

واللغة عند إدوار الخراط لغة ثنائية تجمع بين أجرومية المعجم وبين الخصوصية الانفعالية النابعة من التكوين، والمخزون المحكي، والكلمة والمفردة عنده تعتمد على القيمة التعبيرية وعلاقتها بالموقف والصيغة والسياق، وهو يدمج فيها بعض العامية المصرية دون أن يحس المتلقي أن هناك عروجا إلى اللهجة الخاصة– والشعرية في لغة القص عنده تأخذ خاصيتها من المنابع الذي يتكئ عليها في التعبير والتجسيد الحي لرؤاه الذاتية، كما أنها تتسم بالاستمرارية في السياق العام للنص دون أن تخل بإيقاع السرد ولا بحساسيته تجاه ما يريد التعبير عنه، والعلاقة بين إدوار واللغة علاقة خاصة، فهي بالنسبة له أسطورة في حد ذاتها، لذا نجده يتوحد معها، ويعايشها بل ويعيشها كلمة كلمة، ويجلو محتواها، ويغير من دلالتها بذاتيته التي يراها مناسبة للمقام– واللغة الأسطورية التي تبدو واضحة في السرد الحكائي عند إدوار الخراط في تشابكاتها المتعددة

المصادر هي لغة تشكل الوعي الإنساني في أجل معانيه من خلال محاولات الكشف عن عمق التجربة، وهو ما يبدو واضحا ليس في «رامة والتنين» فقط بل في جميع أعماله القصصية والروائية، ولكننا نجدها في «رامة والتنين» تتميز بأن محتوي التصور الأنثربولوجي والأسطوري فيها جزءا لا يتجزأ من هذا الحشد من المواقف وليس من وجود الشخصية المعبرة عن جوهر الرواية «رامة وميخائيل»، فمنذ أن رأى ميخائيل رامة في إحدى الحفلات رأى فيها الولع، والجموح، والعاطفة المشبوبة، وهو ما صوره إدوار بلغة خاصة توائم المقام والمجال، فضلا عن اشتراكهما في أشياء قد تبدو عفوية ولكنها تحمل في جنباتها معان ودلالات نابعة من التراث والتوطن والأبعاد الكونية الشاملة، وهو ما عبر عنه الكاتب أيضا بلغته الشعرية المشحونة بأقصى ما يستطيع من دلالا: وفي لحظات الحب كان يعرف هذه الاندفاعات والتواترات في كل عضو من أعضائها، وكل طرف- الامتدادات والتقلصات والالتفاف والارتخاء وانطلاقة لسانها في داخل فمه فجأة، أفعى ممتلئة من اللذات، تتلوى وتنتصب وتجوس ببطء في الفجوة المبتلة المفتوحة، وارتفاع الجسر الخذ الترابي المندي بالعرق بهضب تحت الفيضان بطينه الحبشي واستدارة الذراعين منبثقتين من بؤرة العصب المتوفزة الكثيفة بكهربائها المشحونة وهي عندئذ، وربما دائما كأي واحد ومتعدد في وقت واحد معا حتى تصل كل منها إلى مرفأ مرضٍ».

إن هذه اللغة الشبقية التي تطل دائما من إبداع إدوار الخراط إنما يستمد دلالتها من الصيغ والمعاني الحسية النابعة من واقعه الخاص الذي يتكئ عليه في إبراز مناطق الحس، والعاطفة المشبوبة المتقدة، كما أنه يمزج دلالة المعنى مع رؤيته الخاصة التي تتيح له الوصول إلى أقصى توجه ممكن يريد أن يعبر عنه – وكمال قال ر– م– البيريس في كتابه تاريخ الرواية الحديثة:إن تاريخ الرواية الحديثة هو تاريخ أطراح الحياء، ذلك بأن الفنون حتى التشكيلية منها تسمو بأخفى خفايا الضمير الفردي والجماعي على نحو رمزي وتزييني، إلا أن الرواية، كالمنمنمة، تنطوي على فن الجزئيات، فهي منذ نشأتها حكاية ما غريبة أو مألوفة تطورت باستمرار نحو مادة تزداد غنى شيئا فشيئا ولكنها تزداد باطنية أيضا».

وكما أن الرواية الحقيقية هي نظرة جديدة إلى العالم وإلى التعامل مع الناس– فحتى لو قرأنا رواية ولا أحداث فيها، نجد لذة أن ثمة «واحدا» فيها ، وإن لم يكن فيها حدث، هذا الـ«أحد» هو الكاتب الروائي– فكل رواية جواب عن السؤال الأصعب الذي يطرحه كل منا، كيف التصرف مع الآخرين، وأصدقائنا أو العالم، مع محيطنا وما فيه يعجبنا أو يخنقنا أو يزهقنا؟ كيف التعامل مع الآخرين؟ بأية طريقة نواجههم لنفهمهم ونتحملهم ونحبهم أو ننكرهم؟ إن الرواية عبرة وسلوك، قبل أن تكون حكاية أو وثيقة أو تسلية أو محاكاة للواقع.

المصادر والمراجع

١- الأدب التجريبي، عز الدين المدني، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ١٩٧٢ ص ١٣٠.

٢- رامة والتنين مأساة مصرية، سامة خشبة، فصول، القاهرة، ع٢ م١، يناير ١٩٨١ ص ٢٦٥.

٣- رامة والتنين «رواية»، دار ومطابع المستقبل، الإسكندرية، ١٩٩٣ ص ٢٧.

٤- الرواية ص ٣٦.

٥- أنا والطابو ومقاطع من سيرة ذاتية عن السلطة والحرية ، فصول ، القاهرة، ع٣ م ١١ ، خريف ١٩٩٣ .

٦- نفس المصدر ص ٥٤.

٧- دفاع عن الأدب، كلود روي، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٢ ص ٣٧.

٨- الرواية ص ٧٧.

٩- مصدر سابق «سامة خشبة» ص ٢٦٥.

١٠-تقنيات الحداثة في روايات إدوار الخراط د. جمال التلاوي، م القاهرة، القاهرة، ع ٨٧، ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ ص ٤٤.

١١-الرواية ص ٧٠.

١٢-مصدر سابق «أنا والطابو» ص ٤٤.

١٣-الأدب في مصر «على سبيل التقديم» ، الكرمل، ع ١٩٨٤/١٤ ص٧.

١٤-الرواية ص ٩٧.

رواية «النخاس» للروائي صلاح الدين بوجاه بين تراث الحكي وحداثة النص الروائي

«الرحالة العجيب هو القادر على رؤية عجائب الكون».

هنري ميللر

في روايته الأولى «مدونة الاعترافات والأسرار»، ينحو الروائي التونسي صلاح الدين بوجاه ناحية عالم سردي مليء بظلال الموروث التراثي، وملامح الحكي المأخوذ من القص العربي القديم، وكتب التخيل، ومدونات الأخبار،

واضعا هذا الشكل السردي التجريبي للقص في مستوين أساسين يحملان عبق الماضي، وغرائبية الحاضر، وسحر البيان العربي– هذان المستويان هما مستوى الحاشية ومستوى المتن، وكلاهما إيهامي وإيحائي، وهو ما يدفعنا دفعا إلى استلهام شكل سردي له خصوصيته في الرواية العربية المعاصرة، قد يكون مأخوذا من أغاني أبي الفرج الأصفهاني، أو أحد مقامات الهمذاني، أو من بعض متون ألف ليلة وليلة، حيث نجد في هذه التجربة الروائية الخصبة توظيفا يكاد يكون عفويا لهذه السمات جميعها في إطار عزف نغمة سردية تراثية على وتر روائي حداثي معاصر يجسده هذا المزج الأصيل للحاشية والمتن في هذا النص.

ولعل المؤثرات السردية التي استخدمها صلاح الدين بوجاه في روايته الأولى، قد جمعت في بنائها الفني بين تعدد الأصوات في الرواية الغربية، وبين هذ التقنية العربية الأصيلة الذي وجد أنها اختبار لطاقات اللغة، ولغور قضاياها السردية من خلال الجمع بين المتن الحكائي العربي الأصيل الذي حدده النص ب «مدونة الاعترافات والأسرار في ضبط ما أثر عن أبي عمران من أخبار» ، والحاشية السردية التي تضيء هذا المتن وتفسره والمتمثلة في كتاب «المجالس والحلقات لنجيّة الراوية أبي اليسر بن حسين بن علي»، وذلك في إطار روائي تجريبي متوازن، وضع له عناوين تضيء معالم فصوله، وتمزج بين الحاشية والمتن في رؤية دائرية على شكل حكاية رئيسية، تروي داخلها بعض الحكايات الفرعية- وكما يقول هو في المقدمة التي كتبها بنفسه لهذا النص: «إن كلا منهما ليمثل لوحة إسقاط أساسية، بالنسبة أي الثاني، تنكشف عبر صقّالتها أشكاله، وأحجامه، وألوانه، وتداخل أنغامه- وإننا عبر مسارنا ذاك لا نتخطى بأي حال من الأحوال حدود النصوص العربية القديمة التي أشبعت ثراء هذ االشكل درسا وتجريبا- ولعله يتيسر لنا في المجال ذاته أن نستعير بعض مقولات الرسم السريالي- فنجزم، دون مغالاة، أن المتن والحاشية لا يمثل أحدهما في إطار علاقته بالثاني سوي تداعيات لونية تخضع لحركة اللاوعي ذاته- مما يحتم ضرورة السير أو أن تفكيك السنن على صراط دقيق كحد السيف يمثل برزخ التواشج بين «المدونة» و«كتاب المجالس والحلقات» فلدى منطقة التقاطع تلك تدرك الرواية أقصى حدود تجليها باعتبارها نقطة ما في الفضاء القائم بين مرسلها

ومستقبلها يلتقي لدنها إشعاعان متعاكسا المنطلق– إنها، في كلمة، وثبة تأليفية مغايرة تتجاوز خصوصيات النصين معا محلية على دلالات أشد كثافة وثراء» (١) – بهذا النص الذي بدأ به صلاح الدين بوجاه مسيرته الإبداعية الذي حاول إضاءة معالمه منذ البداية تكون معالم المسيرة السردية الروائية عنده قد اتضحت من خلال هذه الوثبة التأليفية التي أشار إليها، ويكون مشروعه الروائي الطموح قد أصبح مضاء تماما منذ البداية، وهو ما وضح بعد ذلك في بعض نصوصه السردية اللاحقة التي حضرت فيها المقامة والرسالة والرحلة وكتابة المشاهدات والمدونات القديمة وحكي الوقائع، وما شابه ذلك، كما نجده أيضا في النصوص الروائية التي احتفت بالسرد التراثي متأثرا بما جاء في العديد من النصوص الروائية العربية التي تفاعلت مع هذا السرد واستلهمت منه وقائع وخطوط خاصة أنتجت لمسيرة الرواية العربية نصوصا لها خصوصيتها السردية المشابهة، مثال روايات «رحلة ابن فطومة» لنجيب محفوظ، و«رسالة في الصبابة والوجد» لجمال الغيطاني، و«تغريبة بني حتحوت» لمجيد طوبيا، و«الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» لإميل حبيبي، و«حدث أبي هريرة: قال» لمحمود المسعدي.

ولعله في نصوصه الروائية التالية خاصة روايتي «التاج والخنجر والجسد» و«النخاس» قد استمر أيضا في العزف على نفس الوتر، وإنتاج نمط من الإبداع الروائي يجسد فيه فضاءات جديدة للرواية العربية، يأخذ له من التراث خطوطا وابعادا سردية متباينة في اللغة والحكي، والتأويل، ويغلفه بإطار مستمد من الشكل الروائي الغربي المعاصر ذي الأصوات المتعددة

والرؤي الفضفاضة المتحررة، علاوة على ذلك فإننا نجد أيضا أن المعرفة والتوثيق التراثي في روايات صلاح الدين بوجاه هو الخط الأساسي الباحث فيه البطل عن الحقيقة المختبئة وراء آكام ومغاليق المدونات ومتونها وحواشيها أو المخطوطات القديمة بما تحويه من ثقافات معرفية ضاربة بجذورها في التراث العربي القديم، لذلك نجده يقول في استهلاله لرواية «التاجر والخنجر والجسد» وهي نفس العبارة التي ختم بها نهاية النص كتأكيد لهذا المغزى العميق الذي ارتأه كشكل فني خاص وجد تقريبا في كل عالمه الروائي والقصصي: «عاد صاحب المخطوط إلى أوراقه بعد هجر، فبحث في دفاتر سيرته والأماسي البعيدة– عاد كما الفحل يعود إلى أنثاه التي قدت من ثلج وحليب» (٢).

– ويقول أيضا حول هذا النص في شهادته التي جاءت تحت عنوان «الكتابة والخوف والحرية»: «في رواية التاجر والجنجر والجسد» حاولت معالجة هذا العالم الأول، سعيت إلى اختراقه، عملت على تذويبه عسى أن أقول من جديد – لكنني ألفيته «متنا يعسر الظفر به»– فاكتفيت بتناول ما وصفته في ذلك الحين بـ«السيرة المتخيلة لأسرة قديمة» – تناولت نسيج العهود البعيدة، وكائنات العتمة والدهاليز والسطوح المنسية»(٣).

وفي رواية «النخاس» وهو النص الذي يجسد تماما صلاح الدين بوجاه في تعبيره عن العلاقات بين الذات والعالم حيث عالم الأضداد هو السائد، وحيث البحث عن الحقيقة هو الوسيلة نحو الحياة، وحيث

السرد هو المتعة والخلود، وهو الجائزة التي يسعى إليها «تاج الدين فرحات» الشخية المحورية للنص- ويسافر من أجلها من مدينته القيروان إلى جنوا على السفينة الإيطالية «الكابو- بلا»، ليبحث عنها ويظفر بها أديبا وباحثا عن الملغز والغرائي من الأشياء، ويعايش من أجلها عالما سحريا شبه واقعي على ظهر هذه القلعة العائمة فوق المتوسط، مع شخوص أنتخبهم الكاتب من واقعه الخاص سواء من فضاءات مدينة القيروان التي كونت مخزونه الواقعي والثقافي والتراثي، أو من شخصيات تخييلية محفورة في الذاكرة الذي جعل «النخّاسة» فنا قائما بذاته وليس مصطلحا لغويا جاء حسب قول ابن منظور عنه: «نخس الدابة نخسا» - فإذا بنخاس تاج الدين فرحات أو على وجه التحديد نخّاس «صلاح الدين بوجاه» هو الرحالة الذي لا يستقر في مكانه، وهو الشاعر الذي يرسل الظاهر على الباطن، والباطن على الظاهر، وهو أيضا الفنان نحات الصخر والطين، وهو الحاكم الذي ينخس رعاياه ويحوطهم برعايته، وهو المفكر والشاعر المؤّول للأشياء، أما النخاسة الحقيقية التي توصل إليها تاج الدين فرحات بعد تفكير عميق ومعايشة لواقع الإبداع، والذي يفسرها تفسيرا يضع فيه خلاصة رؤيته وفكره الخاص فهي موجودة في الجنوب الأوروبي والشمال الأفريقي والغرب الإسلامي من خلال الرغبة في ولوج حياة الآخرين والتلصص عليهم وكشف بواطنهم، لعلها الجّبلة المعاصرة بدهاليزها وجغرافيتها ودروبها المعروفة، حيث التلصص على الآخرين معنى من معاني الحياة، وحيث النظر في دخيلتهم ومكنون

صمتهم، ثم رتق وجودهم الصامت الغبي المنكفئ على ما فيه هو غاية ما يسعي إليه الإنسان في هذه الرقعة من العالم.

وشخصية «تاج الدين فرحات» هي الشخصية المحورية في النص وهي شخصية تراثية تبدو غير عادية، فهي تذكرنا إلى حد كبير بشخصية «عيسى بن هشام» صاحب المحابر والأفلام في الكتاب الشهير «حديث عيسي بن هشام» للمويلحي، حيث يبحث «تاج الدين فرحات» عن المعرفة لذاتها ويبتغي المجهول لفضوله الذاتي، وهو يحمل داخله أخاديد عميقة غائرة حددها النص بهذه العبارة:« مرسل على ظاهرة، ورغائبه جمة، وتوقه كثير – نار عجيبة تستعر في أحشائه، تثير سواكنه، وتدعو إلى القول والإفصاح والجهر، وإنه ليتوق إلى الإعلان والشهادة والإعتراف، ويسوءه أن يمر بهذا الماء دون أن يحدث في الماء أثرا، ويسوءه أن يمر بهذا التراب، دون أن يجعل في التراب أخاديدا عميقة غائرة، صدره كون من الأماسي والمعادن والأشواق والمياه والأنهار والرمل والحذر، والخوف، والخامات النفيسة، وقصور الحكام، وفحش آخر الليل، والحياء والعفة والعهر، والمخطوطات النادرة والدمقس وأولياء الله الصالحين– صدر فيض من الفطنة والغباء، والسباع والغابات البعيدة ، والمراكب، وقوافل العبيد والسلاسل، وطاقات الياسمين، والصباحات السعيدة، والمزهريات، والقناني، والعسل المصفي» (٤) – تلك هي شخصية تاج الدين فرحات التي جسدها الكاتب في نسيج النص لتفعل أفاعيلها، وتبحث بمصباح ديوجين المضيء عن وجه الحقيقة المختبئ في متون المخطوطات، ووراء كواليس وجدران العالم

المنشود، وفي رائحة الورق والحبر والكلام المتراكم في غرف السفينة «الكابو- بلا» بغرفها السبع المأهولة بالمخطوطات والمدونات والحكايات الغريبة والتي عجز الجميع عن ملاحقة ألغازها وفك طلاسمها، وتفسير ما حوته من آحاجي ومدونات غامضة.

يبدأ النص الروائي فيما قبل الاستهلال بالعتبة المألوفة: الإهداء- الذي يحمل هو الآخر مجموعة من الدلالات والتأويلات المفصحة عما وراء السطور من معانٍ ورؤي وأفكار، حيث يهدي الكاتب النص إلى الشخصية المحورية التي ابتدعها وأرسل بها من القيروان إلى جنوا عبر المتوسط في لقاء خاص بين حضارتين متجاورتين إلى تاج الدين فرحات نفسه حيث يقول الكاتب في اهدائه: «إلي تاج الدين فرحات- هذا الذي انبثق بين أناملي يسعي- فكاد يرعبني حضوره» – ثم يتصدر النص مقولتين مجتزأتين- الأولى من كتاب «الفهرست» لأبي الفرج محمد بن يعقوب إسحاق المعروف بابن النديم جاء فيها: «هذا فهرست- جميع الأمم، بين العرب، والعجم، وأخبار مصنفيّهم- وأنسابهم- وأماكن بلدانهم، ومناقبهم، ومثاليهم، منذ ابتداء كل علم إلى عصرنا» – والثانية من كتاب «الإشارات والتنبيهات» لابن سينا جاء فيها: «كل مستلذ به فهو سبب كمال يحصل للمدرك – ثم لا شك أن الكمالات وإدراكاتها متفاوتة- وكمال الوهم التكيّف بهيئة ما يرجوه أو يذكره- وعلى هذا سائر القرى» (٥)، هاتان المقولتان هما محور الكلام، وهما اللتان تضيئان وقائع النص، وتحددان وجهة النظر المحفورة في نسيجه، وهما كما قال عنهما الشاعر التونسي منصف الوهايبي في مقدمته التي

تصدرت الرواية: هذا النص متراكب مبني ومعني ومغني يصنعه صاحبه، مؤلفا وساردا – وقد يتلاشى الصنيعان حتى ليستعصي تمييز الفروق الدقيقة بينهما– أو إظهار ثوابت فعل كل منهما» (٦) –كما حددت المقدمة أيضا المؤثرات التي استفاد منها الكاتب في تحرير هذا المصنف الروائي، حيث أشار بأن الكاتب التونسي الكبير محمود المسعدي أبو الرواية التونسية المعاصرة كان له تأثير كبير من ناحية قوة اللغة والشكل السردي على أعمال صلاح الدين بوجاه، كما أشار صلاح الدين بوجاه نفسه بأن الكاتبين التونسيين محمود المسعدي والبشير خريف كان تأثيرهما عليه تأثيرا مباشرا، إلا أن تأثير الكاتب اللبناني ملحم كرم ملحم على أعماله الروائية كان أعمق وله دلالته، بل إن المسعدي نفسه قد استفاد من عالم ملحم كرم ملحم السردي في بعض أعماله الروائية.

تدور الأحداث في رواية «النخّاس» على ظهر السفينة الإيطالية «الكابو بلا»، حيث يسافر الكاتب الأديب «تاج الدين فرحات» سندباد القيروان وأديبها، والحالم بأوراق العمر، والعاشق لرائحة الورق والحبر والجلد، والباحث عن الحقيقة المضنية، الذي يعالج الكتابة ويعشق الخلوة ويطيل السهر ويمني نفسه بجائزة حياته الأدبية– يسافر من مدينته القيروان إلى جنوا، آملا الحصول على مبتغاه– وفي الطريق تبدو السفينة وكأنها مثقلة بالأسرار وحافلة بالغرائب ومليئة بشخوص وإن بدت قليلة على شهر السفينة، إلا إن وجودها وسط هذه البحر الغامض المتلاطم رمز إلى الحياة باستيهاماتها ومواطن الضعف فيها والقوة، ويتجول تاج الدين داخل هذا العالم الملغز العائم فوق المتوسط باحثا ومنقبا، فيصطدم أول

ما يصطم بالمرأة حين دخل المرقص وجدها أمامه عفية باهرة: «لبث برهة منجذبا مثل مريد في الحضرة، ثم أخذ يدنو من المرقص– رآها– أنثى سمراء رائقة تهتز، تسطو على لهفة الرجال المتوثبين، تثير صلف النساء، تدعو، ترتد إلى ذاتها، وعيناها جمرتان» (٧) – ولأن لعبة المعرفة كانت لعبته المفضلة فقد انجذب ناحيتها، وبدأ في قراءتها قراءة متأنية عله يصل من خلالها إلى ما يشفي غليله أو يرضى بواعث فضوله: «لعبة المعرفة والألم تغويه، تثير فطنته وغباءه وتشحذ جنونه، وهذه الراقصة يعرفها، هل صادفها في بعض مغاور الرهبان في جبال كريت، أم سقته لبنا أبيض في بعض مغاور مضارب الرحل في الصحراء الليبية، أم أمسكت يوما بذراعه في صلف روماني وقادته أي والدها، ليبارك بعض انتصاراتهما المتبادلة فوق هذه الأرض أو تلك!» (٨) – وللمرأة مع تاج الدين فرحات جولات وصولات، فالتي علمته «النخّاسة» كانت امرأة إسبانيولية من بائعات الحرير والـ«الدنتيل» ومشابك الصدف، تعرف عليها فداورته وتركته تائها في خضم الحياة بعد أن ألجمته معنى النخاسة وبواطن أمورها، كما سبق له أن تعرف على امرأة في صباه كانت تسكن بيتها واطئا من بيوت نهج خلف الجامع الكبير، علمته فنون الغنج والمداورة، وكانت تهتف له قائلة وهي تتثني راقصة في: أطوار حياتنا هذه، ألا ترى الدنيا بيتا مرصودا كالمتاهة داخله مفقود والخارج منه مولود؟»– (٩) – إن هذه المناهة التي حدثتها عنه هذه المرأة تشبه إلى حد كبير «متاهة بورخيس»، حيث تتوالد حكاياتها وتتناسل خرافاتها وأوهامها وملاحمها وكأن بينها وبين «نخّاس» النص تماثلا وتقابلا في

المعني والمبني، وكان للنساء في نفسه مكانة لا تباري جاء ذلك من خلال وصفه للفتاة «لورا» ابنة القبطان «غابريلللو» ضمن الذين وصفوا فتنتها وجمالها، عندما مرت أمامهم لتنزل القارب إلى الماء ولعل ذلك كان هو المعبر عما يجيش به صدره نحو هذه الفاتنة اللعوب ونحو كل النساء اللائي على شاكلتها: «ليس الخبر مثل العيان! صغيرتي بيضاء حبيبة رائقة مثل مرجان الخرافة، شعرها من ذهب الحكايات القديمة، وعيناها مثل يامتين على حافة الجدول– ليس الخبر مثل العيان! خدّاها مرسلان في زعفران المدى ولبن الانهار المعبقة، حبيبتي صغيرة لدنة مطواع، وليس الخبر مثل العيان! فإذا ما وضعت أفضل ثيابها وهي تتهيأ للخروج مساء في العاصفة والنوء، مضى عطرها يفوح كالسيف، فالعاصفة تجعله أقوى وأكثر نفاذا، والعاصفة تشحذ غلمة الأنف، وليس الخبر كالعيان!» (١٠) .

ويبدأ الصدام الحتمي بين «النخّاس» تاج الدين فرحات وبقية شخوص النص على ظهر السفينة خاصة القبطان «غابريلو كافينالي» هذا الرجل العجائبي المخاتل الذي ترك مهنة طب الأسنان وتعلم فنون البحر والمخاتلة والسحر والشعوذة، وابنته لورا الفتاة اللعوب التي تحاول بشتى الطرق فك الألغاز التي تحيط بالسفينة، خاصة ما كان يخبئه أبوها في غرفة القيادة وغرفة المومياء المحنطة والغرف السبعة الأخرى المغلقة على أسرارها، وعبدون القبايلي تاجر الحرير، والأمير عبد الله الغريب، وشريفة الزواغي القيروانية التي هي في الأصل الجارة «زينب» التي كانت تجاور أبو محمد عبد الوهاب التي نبشت تابوت المومياء وأغوت خدم

المطبخ داخل السفينة، التي كان يحوم حولها الأمير عبد الله الغريب، كذلك جرجس القبطي، والناصر التيجاني جزار السفينة، والراقصة لولا الفاسية التي ولدت بفاس وعاشت في باريس وتزوجت قبرصيا من الإسكندرية.

وتتوالى الفصول والحكايات مع نسيج النص وكأننا مع شهرزاد في ألف ليلة وليلة تعمل فينا عملها الحكائي المثير للدهشة والإبهار- في لغة لها من قوة المفردات وتأثيرها التراثي الفعال ما يعّول على قوة الشكل السردي، مما يجعل أصالة المعنى يمتاز بنسية حداثة الفن الروائي ليكّونا لنا كما قال الشاعر منصف الوهايبي في مقدمة الرواية نصا معقدا معنى ومبنى: «هذا النص متراكب مبنى ومعنى ومغنى يصنعه صاحبه، مؤلفا وساردا- وقد يتلاشى الصنيعان حتى ليستعصي تمييز الفروق الدقيقة بينهما- أو إظهار توابت فعل كل منهما» (١١) – فما يكاد الفصل يثير فينا غريزة البحث والإثارة والترقب حتى ننتقل إلى فصل جديد يبدأ بحكاية أخرى تاركة إيانا مع الفصل الأول في حيرة من أمرنا، لا نكاد نفرغ من الإثارة والتشويق في موضوع من النص حتى نفاجأ بمعالم جديدة وشخوص أخرى غريبة، ونسيج سردي يحمل داخله أمرا جديدا محيرا- وهي سمات البنية التراثية التي وجدت في العديد من النصوص القديمة ذات الأبعاد الشعبية والصوفية التي استحضرها الكاتب ليضيء بها معالم الطريق السردي داخل هذا النص- وهو في حكاياته المتواترة يعتمد على العديد من الفصول المهيئة لتحميلها بحكايات الشخوص والمواقف والصعاب والأهوال التي قابلتها شخصيات النص عبر مواقفها

المختلفة واللعنات التي صاحبت شخصيات تاج الدين فرحات والقبطان ولورا وارتطامهم ببعض في أكثر من موقف، وموقف البحر وعواصفه وسمك القرش الذي كان مصاحبا للسفينة في سيرها مما كان يثير الكثير من التساؤلات الغريبة، وطير النوء ودلالات تواجدها في محيط المكان دائما وسيرها تجاه وجهة السفينة، والفهرست الأول الموضوع لأخبار النخاسين من المحدثين والغابرين ممن عرفوا طريق الماء والبحر، ومواقف تاج الدين المتلصصة وسرقة أدواته ومخطوطاته منه ثم عثوره عليها مرة أخرى، وكثير من المواقف التي تعرضت لها الشخصيات، وقد لخص الكاتب في نهاية النص هذه المطاردات التي مرت بكل الشخصيات في مواقفها مع نفسها وتجاه الآخرين، معبرا بذلك عن مضمون النص ومعادلة الموضوعي: « مطاردات جمة تنشأ داخل المركب وخارجه: «لورا» تطارد والدها التائه المقبل على الهلاك، تاج الدين يطارد مخطوطات رواياته وكشاكيله ومسودات فهارسه التي اختلسها غابريال يوم كان مولعا بأخبار الوهم وحكايات الغابرين، المسافرون يطاردون تاج الدين بحثا عما تحويه مصنفاته من حكمة يمكن أن تنير سبيل ضارب هذا الماء المعتق في متاهة ضياع ليس لها قاع، طير البحر يطارد القرش، والقرش يطارد أسماك «الأربيان» الصغيرة اللامعة! الكواكب السيارة بعضها يطارد البعض، وقليلها يغوي كثيرها، وشرها يكافئ خيرها، ومخالبها تنشب في ارافها، وقديمها يدرك محدثها–!» (١٢) – لقد كان واحد من هذه الشخصيات المطاردة والمطارده يحاول أن يجلو موقف أو يثير فضول شيء ما هو مغرم به، وهو معنى قريب من معنى النخاسة

إن لم تكن هي النخاسة الحقيقة في هذا النص الذي اعتمد على الغرائبية في المضمون والبطولة في اللغة والتجريب في الشكل الحداثي للرواية.

ولا شك أن البناء الفني للنص والمتحلق حول اللغة التي استخدمها الكاتب يكاد يتكئ أساسا على معطيات الأشياء المسرودة داخل المعالم التراثية الموجودة، في إطار المدونات والمخطوطات المحتفي بها في نسيج النص، وهي سمة طبعت النص بخصوصية تناثر الأشياء في كل مكان- ولا جرم أن احتفاء الكاتب بهذه الخصيصة نابع من اهتمامه المستمر على مدى النص والنصوص الإبداعية الأخري في عالمه الروائي والقصصي، بل والنقدي أيضا بهذا الموضوع وكأنه مغرم بجمع الأشياء وترتيبها في قاموس عبثي خاص يحمل داخله معاني ودلالات الواقع الذي يعبر عنه في نصه الإبداعي، ودلالة ذلك هو أن أطروحته النقدية التي سبق أن نشرت في كتابين تحت عنوان الواقعية الروائية، وقد حددها الكاتب عن دراسة الأشياء في بعض أعمال الرائد التونسي على الدوعاجي ونجيب محفوظ وصبري موسي والطيب صالح، وكان عنوان الكتاب الأول «الشيء بين الوظيفة والرمز»، وعنوان الكتاب الثاني «الشيء بين الجوهر والعرض» وهو في ذلك يقول في مقدمة أطروحته : «يكاد لا يخلو نص روائي خلوا تماما من الأشياء- وإنما يكون حظ هذا أو ذاك منها بحسب التقاليد الأدبية السائدة والدوافع الفردية والجماعية الكامنة في صلب شخصية الكاتب والموجهة لاختياراته الواعية واللاواعية- فالرواية نوع أدبي يقوم عامة على محاكاة الواقع المرجعي- وبما أن الإنسان يعيش بين الأشياء ومعها وفيها، فمن المنتظر بداهة أن

يتجلى ذلك عبر البناء الفني المفرز للواقع الروائي الداخلي– ولقد عبر عن ذلك الكاتب الفرنسي آلان روب جرييه وهو أحد الوجوه البارزة إبداعا وتنظيرا ضمن مدرسة الرواية الجديدة في فرنسا، ملاحظا: إنه من الطبيعي ألا توجد في كتبي إلى الأشياء، وإن ذلك لشأنها في حياتي: أثاث غرفتي، الكلام الذي استمع إليه، أو المرأة التي أحب» «(١٣) .

لذلك نجد أن صلاح الدين بوجاه في رواية «النخّاس» يحتفي بوجود الأشياء قدر احتفائه بلغة هذه الأشياء، ففي كل موضع من فصول النص نجد أن كثيرا من الأشياء تتناثر على الورق وكأنها لوحة سيريالية معبرة تحوي العديد من أشياء قد تكون متناسقة، وقد تكون متنافرة ولكنها تشكل أبعادا وخطوطا تخدم الموقف وتحيط الشخصيات بسمات خاصة من هذا التشيؤ يعبر عن واقعها وسيكولوجيتها في نف الوقت، والنص يحتوي على كثير من هذه التجمعات الوصفية للأشياء التي استخدمها الكاتب في تأطير العديد من الجوانب الدلالية فيه: «أما الزواليا والكوي والرفوف ومقاصير الغرفة الداخلية فملأى بالمشارط المنسية وأحزمة المطاط وقطع الزجاج الحادة المشحوذة وبشتى أنواع الأواني من خزف وزنك ورصاص وقصدير وخشب مطلي، فضلا على العلب الملونة وحقق العاج المنقوش ولفافات الكتان والحرير والبردي والتبغ ومجففات ورق العنب والتوت و«الكافيا فو » اليابانية ذات الذي العنبري الرصين، وشتات من قطع الصندل والفلين وكرات غبرة «التلك» البيضاء والمعادن والأسنان وشظايا عظام الفك ومربعات اللادن وبقع الدم المتجمد وأصناف المحنطات وضروب شتى من الحناجر وقناني العطور القديمة،

حيث تكاد لا تلحظ غير ثمالة عطر قد جفت أسفل الزجاج واتخذت لون الصفرة الداكنة وفاحت منها رائحة الصمغ اللزج ورطوبة المحلات الموصدة التي لا يدخلها الهواء ولا تنفذ إليها الشمس ولا يهذبها حضور البشر» (١٤)، ولعل تكرار هذه التجمعات الشيئية في أكثر من موضع من نسيج النص قد قدم لنا ثراء تأويليا لما يريد أن يجسده الكاتب في هذا المناخ الغرائبي الذي يبدو سيراليا في بعض المواقف- كما أن الإضافة الملموسة في هذ النص هي وجود العديد من سمات الحداثة داخل النص وهو ما يمثل تناصا في بعض المواقع والمواقف مثل توظيف بعض المقاطع من الأغاني الشعبية التونسية، والتعبير المجازي لنصوص رامبو وبودلير بلغتها الأصلية دون ترجمة، وبعض المقاطع التقريرية التي احتفى بها الكاتب بهذه الطريقة مثل التقرير الفني الذي كتبه كبير مهندسي السفينة «الكابو بلا» أثناء إصلاحها.

وفي حوار خاص تم مع صلاح الدين بوجاه حول عالمه الروائي ليس في رواية «النخّاس» فحسب، بل وفي باقي إبداعاته القصصية والروائية- يقول صلاح الدين بوجاه: « إن الكتابة باب مشروع على الهاوية! لذلك يحلو لي أن أمعن تيها في القيروان القديمة، في مقام «سيدي فرحات» في أضرحة الأولياء وخلواتهم- لو عشت في زمن آخر منذ قرن أو قرنين مثلا لكنت من دراويش الحضرة وقتئذ، لهذا لا أميز كثيرا بين المجذوب والشاعر والكاتب والمحلل النفساني، لا أميز كثيرا بين تلك التخوم الغامضة المحببة إلى نفسي والقريبة مني – تلك التي تقول غربتي وغربة

شخوصي– فشخوصي ليست أنا، إنها كائنات من لغة وتخاييل، لكنها تعبر عن دهشتي وخوفي وجنوني!».

وبناء عليه فأنا مسكون «بالمعرفة» في أوسع معانيها وأضربها سهما في الواقعي والغرائبي أيضا، لهذا تكون المدن القديمة والنساء وغرف النزل البعيدة والشواطئ الخالية من أروع المراقي إلى الخلوة التي تحملني إليها موجدتي ويؤدي بي غليها وجدي ويغريني بها وجداني!

و«النخّاس» يختزل هذه المدارات بالنسبة لي، لقد أردته: «سرّاق صور وتخاييل ورؤى»، وأردته تائها باحثا منقبا، لقد أردته أن يكون مجنون معرفة، إنها تلك المعرفة التي تطوحني بعيدا في ذهن الآخرين أو في أجسادهم، ولعل «الغرفة السابعة» التي جاء ذكرها في الرواية كانت هي الكتب والنساء والشواطئ البعيدة والنزل الخالية التي شاءت الحكاية القديمة أن تتركها موصدة– لأحكام الغواية ولمزيد من الإغراء لحدوث التوقف والصبوة والمعرفة (١٥).

(هوامش)

١- «مدونة الاعترافات والأسرار» أو في رواية الواقعية اللغوية، مقالة في الروائية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٤ ص ١٢٦.

٢- «التاج والخنجر والجسد»، دار سعاد الصباح، الكويت/ القاهرة، ١٩٩٢ ص ٩ وص ١٥٩ .

٣- الكتابة والخوف والحرية- نحو تصور للكتابة الروائية اليوم، عمّان، عمّان، ع ١٠١، تشرين الثاني ٢٠٠٣ ص ٤١.

٤- «النخاس»، عيون المعاصرة - دار الجنوب للنشر، تونس، ٢٠٠١ ص ٨٣ .

٥- الرواية، ص ١٥.

٦- الرواية، ص ١٠.

٧- الرواية، ص ٢٧.

٨- الرواية، ص ٢٨.

٩- الرواية، ص ١٠٩.

١٠- الرواية، ص ١٢٠.

١١- مقدمة الرواية، ص ١٠.

١٢- الرواية ، ص ١٥٢.

١٣- في الواقعية الروائية- الشيء بين الجوهر والعرض، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣ ص.

١٤- الرواية- ص ١٥٤.

١٥- مع الكتابة تكون دوما ف مجال اللاشعور والغموض والسر «حوار» مع الروائي التونسي صلاح الدين بوجاه، نصف الدنيا، القاهرة، ع ٤٩٢ س ١٠، ١٩٩٩/٧/١٨ ص ٧٠ .

«لا أحد ينام في الإسكندرية» سيكولوجية المكان

«في زمن الحرب. لا أحد ينام في الإسكندرية»

ش. بدي

مدخل إلى المكان

في رواية المكان يبدو البحث عن الوجود والانتماء شيئا غرائبيا بين الشخوص وبين المكان المستباح حتى حدوده القصوى، خاصة إذا كان هذا المكان في النص الروائي يحمل غربته الشكلية في ملامحه وطبيعته الخاصة، فهو يحتوي كل الملل والأجناس تقريبا .

ويحمل على كتفيه أعباء سنين طويلة بتراكماتها وأعبائها الزمنية، وهو يعيش الواقع تحت أي ظرف من الظروف مع كل الوافدين إليه من كل مكان حتى لو كانت هطه الظروف هي ظروف الحرب التي تطول كل شيء، وتستلب الواقع بكل مكوناته، إلا أنه في الوقت نفسه يحّمل المكان- الإنسان الوافد إليه بعض ملامح من متاهات الغربة، وسطوتها الطاغية خاصة حينما يفد إلى هذا المكان مطرودا ومستباحا ومقهورا إلى أبعد حد، في زمن يستباح فيه كل شيء المال والنفس والدم والهوية، ومن ثم فهو يثير جينئذ حالة من الوجود لفقده الجذور والأصول مرغما، وهو في هذه الحالة أيضا يتعمق وحدته وهواجسه الذاتيه، ربما ينعزل

لبعض الوقت، ربما يبكي ويستبكي المكان في غربته، ولكنه عندما تستيقظ فيه الضرورة نجده يلجأ إلى التعامل الحقيقي مع واقعه الجديد، ربما هو يغفو لبعض الوقت مع الزمن الداخلي المتغلغل في أعماقه، يركن إلى الظل مع ذاته ومع واقعه الجديد، وفي هذه الحالة يبدو وكأن الأمر رومانسيا ومنسيا في بدايته، ولكنه سرعان ما يتحول هذا الزمن إلى زمن واقعي سريع الإيقاع، يتفاعل مع المكان ويكونّان ثنائية فنية تنعكس آثارها على شخصية الوافد، ومن ثم يبدأ هذا الوافد في اقتحام عالمه الجديد، وهذا الواقع الحاضر، الآني، بتأزماته، وعوالمه المظلمة، وتتألقم حالته مع المكان، يعيشه ويعايشه ويبدو فيه وكأنه من أبناء جلدته، إنه حالة استثنائية مع الذات، سرعان ما تنتهي بانتهاء الأسباب، تزول وتندمج مع الواقع وتذوب في نسجه تماما، وكما يقول الروائي الإسباني أرنستو ساباتو حول ذلك: « يعيش إنسان اليوم في حالة توتر دائم، هو يقف وجها لوه أمام الدمار والموت والتعذيب والوحدة– إنه إنسان الحالات المتطرفة وقد بلغ، أو على وشك البلوغ، نهاية وجوده– والأدب الذي يصف أو يفحص هذه الحالة لا يمكن أن يكون شيئا آخر عدا كونه أدب الحالات الاستثنائية» (١) – هذه هي المفارقة الحقيقية السائدة في رواية المكان أو في رواية الحالة الاستثنائية، هي المفارقة الناتجة عن التحّول الآني لوضعية الشخصية في النص الروائي من خلال التعرف على عمق المكان وطبيعة الناس المقيمين فيه في محيط الحياة الجديدة، خاصة إذا كانت ظروف الحياة في ذلك المكان متشعبة وشائكة وتنذر بأخطار كثيرة تطارد الإنسان، وتؤرقه، وتعمل على فرض

كوابيس مبهمة تهدد حياته وحياة من حوله– وكما قال دون donn أن لا أحد ينام في العربة حين تقلّه من الزنزانة إلى المقصلة، لكننا ننام جميعا من الولادة حتى القبر أو أننا لم نستيقظ حقا» (٢) – تلك هي طبيعة المكان حين يفد إليه الإنسان مغتربا، خاصة إذا كانت ظروف وفادته غير عادية، وتمثل هي الأخرى حالة استثنائية للواقع ذاته، إنه في هذه الحالة يعيش الغربة والمتاهة، ويعيش المكان بكل قسوته وسطوته، يبحث في كل منهما عن مخرج لواقعه المستلب لذلك تبدو المتاهة واسعة والغربة متحكمة، ولكنهما يتماهيان في النهاية ناحية انفراج يمتزج فيه الإنسان مع قرينه أيا كانت طبيعته، وأيا كانت المنظومة الحميمية ربما تكون هي منظومة الحياة الحقيقية والحب الأزلي المتقد.

ازدواجية النص

من هذا المنطلق تنقلنا رواية «لا أحد ينام في الإسكندرية» للروائي إبراهيم عبد المجيد إلى حالة استثنائية من حالات الوجد والدهشة والإبهار داخل هذا النص المتماهي من خلال احتفائها بواقع مزدوج يختزل العالم، ويختصر المسافات والأزمنة، ويحمل داخله معالم نصين تسجيليّين متشابكين ومتداخلين تماما، يحيل الأول إلى الثاني ويحيل الثاني إلى عموم النص– والرواية تعد من الروايات التي تنطبق عليها هذه الفرضية الاستثنائية للمكان والشخصية والمناخ العام، وهي فرضية احتواء هذا المكان المغترب في ذاته للغرباء الوافدين، سواء منهم الوافدين من جميع أنحاء العالم ليشاركوا في صنع الحرب، وإنتاج الدمار، أو الوافدين

ليعيشوا المكان، ويتعايشوا مع واقع جديد هو بالنسبة لهم مسألة حياة أو موت، كذلك نجد أن الازدواجية النصية المتغلغلة داخل النسيج العام لسردية هذا النص، تفرض حالة خاصة من التناص بين هذا النص وبعض النصوص الروائية التي تتخذ من التجربة السردية المدينية في زمن مثل زمن الحرب العالمية الثانية محوراً خاصاً لها، - «زقاق المدق»، «السكرية» لنجيب محفوظ، «العطارين» لمحمد عبدالله عيسي على سبيل المثال- وعليه فإن امتزاج نصين متقابلين ومتشابكين أحدهما ذو صبغة عامة، وطرح سياسي، تلعب فيه أحداث الحرب دوراً كبيرا في بلورة العلاقات الإنسانية المتابكة على مستوي الفرد والمجتمع، والثاني ذو حضور مديني مبني على آلية خاصة في نسقه السردي، وفي صيغته الفنية المحملة والمشبعة بروح هذا المكان المديني المتماهي، وهو يختص في آليته السردية مدينة الإسكندرية، بتداعيات مشاهدها ومواقفها وأحداثها الموغلة في التسجيلية بل وفي تطرفها الوصفي في بعض الأحيان، عبر زمن له سطوته السياسية والاجتماعية على مستوى الإنسان ليس في الإسكندرية فحسب بل في كل مكان من العالم، حيث نبتت هذا الزمن بذور فتنة وغواية طاغية وقاهرة، وهجت النار وذكتها عجلة الحرب في مناطق كثيرة من الذات والعالم، وحيث طغت أيضا حالة من الفوضى العارمة، انعكست ظلالها على كل مكان، حتى طالت هذه الأحداث كل إنسان في بيئته، ورزقه، وفي كل حياته حتى عواطفه ومشاعره الخاصة لم تسلم من هذه الانعكاسات الطاغية، وهو ما وجد في بعض أعمال نجيب محفوظ التي تزامنت أحداثها مع زمن الحرب

العالميـة الثانيـة «السـكرية»، «زقـاق المـدق»، وكـذلك فـي روايـة «العطـارين» لمحمـد عبـد الله عيسـي، وهـذا هـو وجـه التنـاص البـارز فـي روايـة «لا أحـد ينـام فـي الإسـكندرية»، حيـث زمـن الحـرب هـو أسـلوب الحياة في كل هذه النصوص، وحيث الشخصيات فيها يعاون من آثارها المدمرة التي ليس لهم فيها لا ناقة ولا جمل كما قيل أو كما يقال دائما- وقـد كانـت الإسـكندرية فـي هـذا الـزمن البغـيض هـي المكـان، والملجـأ، والزمان، والشخصية، والمعنى الأدبي، وسائر المكونّات التي اعتمد عليها الكاتب في تحديد إنتاجيته الأدبية لنصه الروائي، والوثائقي، التسجيلي، مـن خـلال تجسـيد معـالم المدينـة بناسـها، ومكوناتهـا، ومناخهـا الخـاص، والوافـدين إليهـا زمـن الحـرب، بغـربتهم، وهمـومهم، وأحـوالهم الخاصـة والعامـة، وعـن طريـق اسـتخدام الوثـائق الإنسـانية والاجتماعيـة، وبلاغـات الحـرب، ومجموعة مـن الأعـراف والتقاليـد المحـددة لترابط الإنسـان مـع ذاته ومع الآخرين- وأسلوب المونتاج والكولاج المستخدم في تجسيد وجه الواقع في المدينة، تبدو بانوراما الحياة في الإسكندرية على طبيعتها حيث الإحساس بالمكان والزمان طاغٍ على كل شيء، وحيث الجميع لا ينامون الليل، يعيشون الترقب والقلق والتوتر والحرب، وتوقع الموت في أي لحظة، وهو ما كان يكشف عن طبائع الناس الحقيقية، ومعدنهم في هـذ هاللحظـات الفارقـة بـين الحيـاة والمـوت، وبـين الظـلام السـائد وبـين النور الساطع مع شمس النهار، وهو ما جسده النص من خلال مستوياته الفنيـة المحـددة منذ بدايته، فالمستوي الأول في هذه الازدواجية يكمـن في مسـتوي الحـرب والـذي اسـتهل بـه الكاتـب روايتـه بـأدق دقـائق هـذه

اللحظات المجسدة والمعبرة عن واقع الحال بدءاً من مكان صنع القرار وحتي المكان المستهدف من ذلك القرار: «كان هتلر يدور حول مبنى المستشارية في برلين، عاقدا يديه خلف ظهره، محنيا قليلا إلى الأمام، في حالة من التأمل العميق، لكنه أيضا زم شفتيه مما أبرز شاربه محدبا قليلا، وفتح عينيه في غضب أزاد لمعانهما- في الحقيقة كاد صدره ينفجر ورأسه، وهو ذاهل تماما عن حراس المبني الواقفين، وحراسه هو الذين يدورون خلفه، كان يفكر لو يستطيع أن يمسك برئيس حكومة بولندا يعصره عصرا» (٣) – هذه كانت البداية، والاستهلال الأول في هذه البانوراما النصية، إنها لحظات ذاتية للترقب الحاد لها دلالتها على ما سوف يتقرر ويكون له انعكاسات طاغية ومدمرة في رقعة واسعة من العالم بأسره، إنها نذر الحرب التي سوف تنتشر انتشار الهشيم في كل مكان من العالم، حتى تصل إلى حدود المكان المستهدف من النص، وهي منطقة العلمين ثم بعدها الإسكندرية، أما المستوي الثاني في هذه الزدواجية فيكمن في الليلة الأخيرة «للشيخ مجد الدين» بين أفراد عائلته قبيل مغادرته قريته إلى الإسكندرية، للحاق بشقيقه «البهي»، إنها نذر حرب جديدة، وثأر قديم بين عائلتي الخلايلة والطوالبة، حرك العمدة أو هتلر القرية الراكد منها والساكن- إنه لا ينسى ما فعله «البهي» به أبدا- فاستغل الثأر القديم بين العاذلتين وزكي ناره من جديد، وكما وقفت بولندا أمام هتلر معاندة لا تريد التسليم له بما أراد، وهو الذي دخل تشيكوسلوفاكيا، والنمسا، والمجر، دون مقاومة تذكر- أثار «البهي» هذا الشاب السن حفيظة العمدة عندما أقام محكمته المزعومة،

وألحق العار بهيبته وسطوته بإشاعته أن زوجة العمدة اشتكته في المحكمة، لأنه يعاشرها بطريقة غير شرعية ومن الخلف، وقامت الدنيا في بيت العمدة ولم تقعد حتى غادر البهي القرية ولم يعد إليها، وها هو شقيقه «الشيخ مجد الدين» يلحق به بعد أن وقف العمدة من عائلة الخلايلة كلها نفس موقف هتلر من بولندا، ويبدأ الهجوم على بولندا حين وقّع هتلر الأمر بذلك، وفي نفس الليلة تبدأ رحلة «مجد الدين » إلى الإسكندرية، وصحراء العلمين– من هنا كانت ازدواجية النص تتبع من خلال مستويين احتفى بهما الكاتب في النسيج العام له وهما الحرب العالمية الثانية وانعكاساتها على الواقع، والحياة العامة التي انغرس فيها مجد الدين وزوجته زهرة، وتقابلهما مع «دميان» وعائلته وكأن القدر قد ربط بينهما برباط وثيق في هذه المدينة التي لا ينام فيها أحد زمن الحرب: « قبل هذه الليلة الأخيرة لمجد الدين بيومين، وكان الرد الذي طلبه هتلر، قد جاءه إعلانا سريعا بالتعبئة بين الشعب البولندي، ونداء من رئيس بولندا إلى شعبه، بأن يقف خلف جيشه، دفاعا عن الحرية والشرف.

انتهت المهلة إذن، ولم يعد هناك مفر من دوران آلة الشر– وفي صباح تلك الليلة لمجد الدين، بالضبط في الساعة الرابعة وخمسة وأربعين دقيقة بدأ الهجوم الكبير على بولندا، (٤) وتزامن بدء الحرب على بولندا مع خروج مجد الدين إلى الإسكندرية، وبدأ النص يسير في خطين متوازيين، كل منهما يحمل داخله محور نص مستقل ولكنهما في النهاية يمتزجان ليشكلان معا المحور الرئيسي لنسيج النص العام، وسارت

الحياة في الإسكندرية بعد وصول مجد الدين إليها وكأنه كان على موعد مع هذه الحرب هناك، لقد ترك حربا كانت على وشك البدء في قريته ليجد حربا أخرى، ولكنها هذه المرة تختلف عن حرب العمدة إلى أبعد الحود، وجد حربا من نوع جديد ناشبة هنا على أرض الإسكندرية، تجيء إليها طائرات إيطالية وألمانية من الغرب لتلقي قنابلها وتحيل مناخ المدينة إلى ظلام ودمار، وكشافات كثيرة تتلاعب أضواؤها في السماء بحثا عن الطائرات المغيرة، وتسير الحياة وسط هذا المناخ المعتم البغيض سيرها الحثيث، ويرصد الكاتب حياة الإسكندرية في الأربعينيات بتفاصيلها التسجيلية التي لم يترك شيئا إلا وسرده ليحيل النص إلى بانوراما حية لحالة المدينة في ظل كابوس الحرب، وانعكاسات تأثيراتها وظلالها وأبعادها النفسية والاجتماعية والفعلية على حياة الناس في كل شبر من المدينة- ولكن بؤرة هذا السرد التسجيلي كانت معظمها تحركه مشاركة مجد الدين وزهرة، ومن يدور في فلكهما من شخصيات في الحياة السكندرية باعتبارهما الشخصيتين المحورتين الأساسيتين في النص، كان وصف كل شيء مبهرا بالنسبة لهما، منذ أن وطأت أقدامهما المدينة، وعنصر الدهشة والإبهار لم يبتعد عن مخيلتهما ووعيهما بما يروه أو يدور حولهما : «صعب أن تدخل المدينة بالليل- رنت الكلمات في رأسه، حين خرج من باب المحطة إلى فنائها الواسع – قابلة ظلام عريض عميق ومصابيح الميدان المواجه للمحطة كلها مطفأة والأشجار شديدة السواد، وليس من ضوء إلا فوانيس عرباتالحنطور الحمراء، المخالفة لتعليمات الأمن» (٥) – لم يترك الكاتب أي شيء في هذا الزمان وهذا

المكان إلا وقد عرج عليه واصفا ومسجلا وساردا لواقعه شكل البيوت، والشــوارع، والأثــاث، والأزيــاء، والمحــلات، والحانــات، والملابــس، والبضائع، وأبطال السينما والمسرح، والبطالة الضاربة بجذورها في أنحاء المدينة، وبنات الليل والدعارة ، والمقاومة السرية، والأماكن المعروفة في الإسكندرية، ترعة المحمودية وتاريخها وأهميتها، تماثيل المشاهر في الميادين العامة، الممارسات المتناهية الدقة عوّل عليها الكاتب سرديا ليحيل المدينة إلى مدينة من الأشباح في زمن الحرب، ويجعل من المكــان بــؤرة ســاردة لنفســها ، تحكــي للشخصــية أبعــاد تشــكلاتها ومحتوياتها، وأبعادها الإنسانية، لقد واجه مجد الدين وزوجته المدينة لأول مرة وهي تعيش الحرب بكل عنفوانها وسطوتها: «أخرج الحوذي زجاجة الكينا مرة أخرى، وقال هامسا:

المراكب الماشية في الترعة وقادمة من المينا متروسة أسلحة– مدافع وعربات وحواليها عساكر تتحرك وفي أيديها بطاريات– الحرب يبدو قادمة إلى هنا ثم خاطب مجد الدين لماذا جئت الإسكندرية اليوم يا أخ؟ ألا تخف من الحرب؟» (٦).

لا شك أن جماليات المكان كما جسدها الكاتب في سرده الروائي داخل النص تكمن في احتفائه واتكائه على تسجيل الواقع تسجيلاً وثائقياً ونفسياً في نفس الوقت، وقد كان توظيفه لهذا التسجيل في هذا الوقت بالذات حيث الحرب تحيل المكان إلى بؤرة شائكة تحوي كل ما هو مسكوت عنه وغير مألوف بالمرة، هو الذي أبرز في جماليات النص

أبعاد متناهية لعبت دورا كبيرا في إبراز الوجه الحقيقي للمكان بآفاقه الشاحبة، وصورته غير المعتادة، والمحدد دورها في إبراز هذه المالية السردية، حيث كان تجسيد هذا القبح بهذه الصورة الشائهة، نوع أعتقد أنه يغني السرد ويثريه ويعطيه أبعادا جمالية في نسيج النص، وذلك من خلال كل ما يوجد ويدور في المدينة وتسببه لها الحرب، الغلاء البطالة، الدعارة، الفساد، كل أبعاد المسكوت عنه، إضافة إلى الدور الذي تلعبه الشخصيات أثناء تجولها في أنحاء المكان لاستكشاف معالمه، والتعرف على الوجه الحقيقي للمدينة البيضاء التي فضلها «البهي» منذ أكثر من عشر سنوات للحياة فيها ودفع عمره بأكمله ثمنا لها– وكما قال نويل آرنو: «أنا المكان الذي أوجد فيه» (٧) – وكما كان المكان هو الحاضن للوجود الإنساني وأكثر عناصره قابلية للتحوّل واختزالا للمفاهيم، كانت للمخيلة دور كبير أيضا في استنفار أكثر من بعد في نسيج النص ليحيل هذا النص إلى بؤرة كبيرة تحتوي بجانب التسجيل السردي والوصف الوثائقي نوعا من التماهي والغرائبي المشحون بهاجس التأسيس لعدد من القضايا منها الأسطوري، والغرائبي ومنها البعد الإنساني الناتج عن تلاحم العديد من العناصر المكونة لحميمية الحياة في هذا الوقت العصيب من الزمن– كما كان للسرد الروائي الإبداعي غير التسجيلي بمستوياته المختلفة دوره الكبير في تأطير العديد من الجوانب في بؤرة السرد ونسجيه، خاصة هذه المشاهد الإنسانية المتوازية مع الخيط الوثائقي لتاريخ الإسكندرية الاجتماعي والإنساني، ولعل الكاتب بتوظيفه المخيلة والأسطورة في نسيج النص قد منحه أبعادا متدفقة سواء

ما كان منها مرتبطا بتاريخ الشخصيات أو ما كان منها مستمدا من المواقف والأحداث المصيرية داخل النص.

المخيلة والأسطورة

بجانب التأسيس التوثيقي والتسجيلي الذي توخاه الكاتب في صياغة وتجسيد نصه الروائي «لا أحد ينام في الإسكندرية» بكل هذا الثقل، والنزوع الدائم نحو سرد وتوصيف جوانب المكان بأبعاده المحددة والواردة في نسيج النص بكل دقة وموضوعية وواقعية تسجيلية راعى فيها الكاتب تجربة الحرب، وما تفعله بالمكان وسكانه في حدود الحدث، والمتاح من جوانب وارتباطها بالواقع المعيش، نجد أيضا أن التخييل والنزوع إلى أسطرة بعض المواقف وبعض الشخصيات قد لعب دورا مهما في بعث رؤى عديدة داخل نسيج النص ضاعفت من تفرده وتميزه وسط عالم الكاتب السردي، كما أن نزوعه إلى الملحمية في بعض مواضعه من خلال تحّول البطل شبه الملحمي إلى شخية روائية لها حضورها القوي على مستوى الأحداث، وصعودها وسقوطها في بعض الأحيان، ثم يقوم الكاتب في النهاية بتغييبها لتحل محلها شخوص أخرى، وجوانب أخرى شبه أسطورية من خلال بنية واقعية تخللتها خطوط وظلال الأسطورة بأبعادها الغرائبية، وسحرها الخاص ولعل شخصية «البهي»، و«بهية»، و«دميان» ثم شخصية «روميل» من خلال ممارساتهم الخيالية والواقعية كانت هي الجانب الذي اعتمد عليه الكاتب في وضعية مخيلة النص،

وتضفيره بالجانب والبعد الواقعي المتمثل في تجسيد وإبراز أبعاد خاصة كان للمكان دور مهم فيها، في ظل الظروف العائش خلالها، والمارد بها في هذا الوقت، كما كان الحال داخل النص عندما وطأت أقدام مجد الدين وزهرة أرض الإسكندرية، أن تحولت مخيلتهم ناحية جوانب كثيرة غير مألوفة بالنسبة لهم، كانت غربة مجد الدين قد بدأت، على الرغم من أن هذه ليست المرة الأولى التي يزور فيها المدينة، فقد كان دائما ما يزور «البهى» في أوقات متباعدة، ويقضي معه ليلة أو ليلتين، ثم يعود إلى قريته مرة أخرى ليطمئ أمه عليه، لكنه هذه المرة جاء للإقامة، لذلك فهو في حاجة ماسة للتعرف على المكان، ومن ثم فقد نشطت مخيلته للوصول إلى أقصى حد ممكن من التخيل والمعرفة، واستكشاف المكان بكل تفاصيله خاصة، عندما ذهب مع دميان للتجول على شاطئ البحر عند المنشية والأنفوشي، وقد أرشده دميان إلى أشياء كثيرة كان دائم السؤال عنها أثناء جولتهما مما أتاج لمخيلته الفرصة أن تنشط، وتحاول استيعاب كل ما يدور حوله، وإن كانت القرية ما زالت تراوده من حين لآخر، فكلما حل طقس جديد يذكره بأيام القرية وذكرياتها الغالية فيها كان ذلك يثير في نفسه شيء من الشجن والموجدة، بينما في الجانب الآخر، كانت زهرة في حالة انبهار كامل مما رأت خاصة عندما ذهبت لشراء أثاث لحجرتها مع جارتها المسيحية «مريم» وركبت الترام أبو وردة من منطقة راغب باشا، ورأت في الإسكندرية ما لم تره من قبل حتى إنها عندما وصلت إلى المنشية ورأت تمثال محمد على تنازعتها الأفكار والخواطر المليئة بالدهشة :« ولأمر غير مفهوم فكرت زهرة فجأة في

تمثال محمد على باشا فوق جواده بالمنشية، وهل يمكن أن ينزل عن قاعدته، يعيدها إلى قريتها ومعها مجد الدين » (٨)– لقد عبرت المخيلة في جانبها الواعي عن جانب متخيل سواء في وعي وإدراك مجد الدين أو زهرة، وقد كان هذا الجانب ناجما عن تربيتهم الريفية والدينية المتأصلة في نفوسهم– ورغبتهم في العيش بعيدا عن منغصات الحياة، ولكن رحيلهم إلى الإسكندرية زمن الحرب أغلق عليهم كل الأبواب حتى الأرض التي يملكونها ضاعت منهم: «في العيد أدرك مجد الدين ضياع أرضه، وبقاءه في الإسكندرية» (٩) – وبدأت مرحلة جديدة في حياة مجد الدين فبدأ يبحث عن عمل في المدينة البيضاء المغلقة، ولعل ظهور شخصية «دميان» في حياة مجد الدين بعد مقتل «البهي» بهذه القوة، وهذه المخيلة الحادة جعلت الأمور تسير سيرها الطبيعي وفقا لظروف الحياة في المدينة، وفي هذا الزمن الأغبر كما يقولون، حتى وفق مجد الدين ودميان بعد جهود كثيرة في العثور على عمل في السكة الحديد، وبدأت رحلة النهاية عندما سافرا إلى العلمين، وهناك رأيا الحرب والموت أمامهما وجها لوجه، وبدأت معركة بين قوات روميل أسطورة الحرب– كما جسدها الكاتب– وبين القوات الحلفاء وحبس كل من مجد الدين ودميان أنفاسهما في هذا الوقت فقد كانا في بيت مهجور في بؤرة صراع المعركة الدائرة، ويرصد الكاتب المعركة بتفاصيلها الحادة في سرد تسجيلي معبر، كما يرصد الحالة النفسية التي طرأ على كل من مجد الدين ودميان بكل عنفوانها وطغيانها، وتطول المعركة كل شبر حولهما، وهما يجريان ويلهثان إلى المحطة حتى وفقا في الصعود

إلى قطار المدنيين الذي بدأ في الحركة، وصوت الانفجارات حولهما تصم الآذان، وكأنهما كانا على ميعاد مع القدر في هذا اليوم، كان دميان ينتظر في العربة الأخيرة عندما ذهب مجد الدين ليشرب من العربة الخامسة، وفاجأتهما الطائرات الألمانية بضربات استهدفت القطار، وفجأة، هدأت الأمور بعض الشيء ولكن كان هناك انفجار ما حدث في القطار، أين هو؟ وفي أي عربة؟ تلك كانت هواجس مجد الدين في ذلك الوقت.

« إذا كانت العربة الكبيرة هي التي أصيبت فقد ضاع دميان، وإذا كانت عربة قبلها فقد ضاع أيضا– بسرعة غادر مجد الدين العربة غير مبال بأي شيء يمكن أن يصيبه، ثم غادر العربة التالية لها ثم الثالثة والرابعة ولم يبد أن هناك العربة الأخيرة– كتلة من اللهب الأحمر وسط صرخ، لكنه رآه يرتفع وسط النار ذهبي الجسد– ذهبي الوجه– يمسك في يده الذهبية رمحا طويلا من ذهب ويقود فرسا من ذهب ويغرز الرمح في رءوس التنين التي نفح النار ويسمع صوت صهيل الحصان الذهبي» (١٠)، بهذا المشهد الأسطوري أضاء الكاتب لحظة الإحساس بالعشق الصوفي الذي كان بين مجد الدين ودميان، هذه الحميمية النادرة التي بدت في ملحمة اللهب، والموت، واستلهام واقعية سخرية متمثلة في صعود دميان إلى السماء، وسط واقعية سردية جسدها الكاتب في هذا السرد الرائع، ممن هذا الموقف الدرامي العنيف الطاغي الذي وقفه مجد الدين في لحظة مأساوية قاسية وعنيفة في مزج ملحمي عبر فيه الكاتب عن الإحساس بالزمان والمكان، من خلال تكنيك خاص في السرد

والوصف يظهر من الكولاج، والمونتاج والقطع وإعادة الوصل واستخدام بعض من التكنيك السينمائي في إبراز الجوانب النفسية والواقعية في بؤرة النص ونسيجه الملحمي المتماسك.

ولعل تفاعل الجانب الملحمي مع خطوط النص الروائي في العديد من المواقف والمشاهد، وتناول الشخصيات من خلال أوجه الشبه والتماثل الموجود في كلتا التجربتين، قد أصل وعمق البعد الإنساني للشخصيات التي تحمل ملامح إنسانية وملامح أسطورية وهي ملامح أنهاها الكاتب في كل مرة بالموت، عند شخصيتين ينطبق عليهما هذا البعد، على الرغم من أن المصطلحين الملحمة والرواية، ربما لا يتقابلان على الإطلاق، إلى أن التماثل في التكوين والشخصيات يجعل بينهما نوعا من التناص المؤسس لأبعاد التجربة، وهو ما وجدناه في شخصيتي «البهي» و«دميان» في الرواية وهما يرحلان عن العالم بعد أن يؤديا مهمتهما في تأصيل الحياة حول الشخصية الرئيسية للنص وهو «الشيخ مجد الدين»، لقد تجسدت شخصية «البهي» في ملامح شبه ملحمية من خلال ما كان يدور حوله من أقاويل البطولة والشكل الجميل، فهو كان مغرما بالنساء، وكانت النساء أيضا مفتونة به إلى أبعد حد، فقد شاعت عنه أقاويل ثبتت نحوه وضعية خاصة أضفت عليه نوعا من الإثارة والجمال النوراني: «اختارت له الأم اسم «البهي» لأنها ولدته في ليلة السابع والعشرين من رمضان، لقد رأت وهو ينزلق منها طاقة نور تخرج معه تضيء الحجرة وتمشي على الجدران، وبكت القابلة وهي تلفه في القماط، وتقول لأمه أن تخفيه عن العيون، فهو فضلا عن طاقة النور التي خرجت معه، ولد

مختونا، إنه ولد طاهر من البداية منذور لخير عميم!» (١١) – لذا فتنت به النساء حتى وقعت الغواية والفتنة كلها مع «بهية» زوجة عبد الغني أحد أبناء الطوالبة المتزوج بها منذ شهر فقط، وكشفت نساء الطوالبة السر الذي حملته «بهية» عن مواقعة «البهي» لها – ولعل الغرائبية التي جسدها الكاتب في مشهد محاولة قتل عبد الغني «بهية» في دار الطوالية هي التي منحت هذا المشهد بعدا أضفى جانبا من الملحمية والأسطورة على شخصية «البهي» وأيضا على شخصية «بهية»: « بالأمس رفعها عبد الغني عن الأرض، ثم طرحها عليها بين أخوته ونسائهم وأمه وأبيه، وداس على صدرها بقدمه، ووضع السكين فوق عنقها «من يا بنت الجزمة؟!».

ولم تتردد – قالت بصوت واهن «البهي»– ذلك الولد الصغير الفاسق!، هتف الزوج، وبصق على وهها، ومشى بالسكين عميقا، لكنها ضحكت، وجلجلت ضحكتها في صحن الدار الكبيرة، وأنقذف الزوج بعيدا إلى الوراء ساقطا على مقعدته، بينما طارت السكين من يده.

يا بوي– يا بوي– هتف كأنه يتنهد، وزاغت عيناه ثم تجمدتا على الفضاء اللانهائي– لقد غرس السكين في العنق، هو على يقين من ذلك، ولم ينبثق دم – انفجرت فيه حزمة من الضوء» (١٢).

وتتحول «بهية» إلى بعد أسطوري جديد حينما تختفي من القرية وتشاهد كثيرا وهي تسير وراء «البهي» في كل مكان يذهب إليه، حتى ظهرت

بجانب جثته حينما قتل في المعركة التي دارت بين البحاروة والصعايدة في منطقة راغب باشا.

كما تتجلى أسطورة أخرى داخل نسيج النص وهي أسطورة «روميل» ثعلب الصحراء مع أحداث الحرب الدائرة غرب الإسكندرية، حيث جسد الكاتب من شخصيته تسجيلا خاصا لممارسات الحرب، وأصبحت هذه الأسطورة التسجيلية نغمة سائدة في ميادين القتال، وحديث الناس في كل مكان، وينبهر به كل من سمع عنه وعن أفعاله بقوات الحلفاء، وانبهر به «مجد الدين» عندما حكى له «دميان» عن خوارقه، وأفعاله بالجيش الثامن، ويرصد الكاتب معالم هذه الأسطورة من خلال احتفائه بأحداث الحرب الدائرة عن طريق إحالات كثيرة عن المعارك والغارات والبوارج الموجود في بحر الإسكندرية والأسلحة المنقولة عبر ترعة المحمودية، ولاشك أن هذا التشكيل الملحمي عن أحداث الحرب يعد جانبا تسجيليا اتكأ عليه الكاتب، واختياره لشخصية «روميل» ثعلب الصحراء ليجسد من تاريخه أسطورة تضاف إلى الأبعاد التخيلية الأخرى التي جسدها من خلال شخصيات «البهي»، و«بهية»، و«دميان» في إطار التعبير عن الجوانب الغرائبية في زمن الحرب من خلال تفاعل المحاور السردية المختلفة داخل النص.

التجريب وتجربة الواقع

يؤكد ميشيل بوتور في كتابه بحوث في الرواية الجديدة على أن: « لكل موقف جديد، ولكل مفهوم جديد لمضمون الرواية، وللعلاقات التي

تقيمها مع الحقيقة، ولهيكلها، تناسب مواضيع جديدة، وبالتالي تناسبها أشكال جديدة على مستوى اللغة، والأسلوب، والتقنية، والتأليف، والبناء- وعلى النقيض من ذلك فإن التفتيش عن أشكال جديدة يظهر مواضيع جديدة، ويكشف عن علاقات جديدة أيضا» (١٣).

ويعتبر نص «لا أحد ينام في الإسكندرية» من الأعمال الروائية المكتملة فيها مراحل النضج التجريبي والفني التميز كما حدده ميشيل بوتور في مقولته، وكما سبق أن أكده أقطاب الرواية الجديدة عندما وضعوا بعض المعايير والمفاهيم لجوانب التجريب في النص الروائي، والملاحظ في رواية «لا أحد ينام في الإسكندرية» أنها تمثل تجربة واقع لمكان مديني، كما أنها أيضا تجربة واقع لشخوص استلهمها الكاتب من منطقة عاش فيها وعايشها، وبالتالي فهو ينقل إلينا الواقع باستخدام علاقات وصيغ وأنساق تمثل إعادة صياغة لحياة مدينة الإسكندرية في زمن مليء بالثراء والخصوبة والحياة، كما إنه مليء أيضا بالاغتراب والموت والمآسي، من هذا المنطلق فإن مدينة إبراهيم عبد المجيد كانت بالنسبة له هي الاختيار الوحيد لإعادة سرد هذه الفترة الزمخنية التي مرت بها ضمن ما مر به العالم كله، لذا نجده قد أعطاها كل جهد السردي، وفي مقابل ذلك منحته المدينة الإسكندرية- كل ما تملك ، وكل ما عندها من تجارب وثائقية وحسية، وكشفت له عن أسرارها المختبئة وراء قناع المكان، فكات أعمال إبراهيم عبد المجيد الروائية كلها تقريبا هي مشروع سردي سكندري متكامل، استهدف المدينة في العديد من مراحل حياتها الواقعية، ومنظومة روائية جسد فيها ملامح الحياة السكندرية بكل ما فيها

من رؤى وتجارب وحياة، وقد جاءت هذه الرواية بكل ما حوت من أحداث، ورؤى، وتجارب تسجيلية وواقعية، لتتوج هذا الجهد الروائي المتميز من خلال بنية شبه أسطورية جسد ملامحها في البداية على أرض القرية في صعيد مصر، ثم استكملت باقي حلقاتها وملامحها على أرض الواقع السكندري، كما جسد فيها سطوة المكان بتراكماته الحضارية الأصيلة والوافدة، وشخصياته الروائية الضاربة ملامحها وظلالها في جذور التاريخ الاجتماعي، ووسط أتون الزمان الطاغي أثناء أحداث الحرب العالمية الثانية، والواقع المزري الذي طال الجميع بأحداثه ومواقفه المأزومة والمتردية، حيث كشف في هذا النص عن ملامح الزمن العنيف زمن الحرب وواقعه المضفر بزمن آخر هو الزمن المتعمق في داخل الشخصيات والمنسحب على هواجسها الذاتية، حين تبدأ رحلة أخرى مرغمة تبدأ فيها ملامح إنسانية جديدة تظهر في أفق حياتها من خلال شخصيتي الشيخ «مجد الدين» وزوجته «زهرة» اللذين حطا رحالهما في الإسكندرية بعد أن هددتهما سطوة الواقع في بلدتهما الأصلية، وقد كانت هذه البداية لبؤرة النص، ومتاهة جديدة للسرد الذاتي عند الشخصيتين اللتين بنيت عليهما روح النص ورؤيته وكما يقول لو كاتش حينما وصف زمن الرواية التقليدية بقوله: «بدأ الدرب وانتهت الرحلة»، وهو ما نجده عند الشخصيتين، فقد انتهت بالنسبة لهما رحلة الحياة في قريتهما، وبدأت مسيرة جديدة على أرض الإسكندرية حيث المكان الجديد، والرغبة الجديدة في الحياة، وكما حدد الكاتب في نسيج النص حسبما قال كفافيس: «هناك أصوات خفية حبيبة، أصوات أولئك الذين

ماتوا، أو أولئك الذين بالنسبة إلينا ضائعون مثل الموتى، تتكلم في أحلامنا أحيانا، وأحيانا في الفكر بسمعها العقل، ومع أصدائها تعود برهة أصوات من قصائد حياتنا الأولى، مثل موسيقى بعيدة في الليل تخبو» (١٤) – من خلال استخدام وثيقة اجتماعية أبرزت نواح كثيرة في الإسكندرية وحددت من خلالها ملامح زمن الحرب، حيث كانت الحياة في الإسكندرية تتشابك وتتداخل، من خلال الوثائق والأضابير الذاتية، والحوليات اليومية التي كانت تمر بها المدينة وسكانها من كل الملل والأجناس، حيث كوّن من هذا الخليط الموثق سياسيا واجتماعيا منظومة واقعية جمع فيها الأحداث العالمية لتنصهر في النهاية في قلب الإسكندرية المدينة والغواية والحياة، ومن خلال العالم السري للمدينة، نجد أن هناك جوانب أفرزها زمن الحرب، في بعض أحياء الإسكندرية مثل حي البغاء «كوم بكير» وغيرها، يبدو ذلك من تأثر المرأة الشبقة التي تعيش مع عشيقها متظاهرة أنه زوجها، وتنكشف حقيقتها حين يعود زوجها، ويقودها إلى قسم الشرطة، ويكون عثور مجد الدين عليها مقتولة في إحدى الغارات الجوية إيذانا بانتهاء عالمها وانطفاء نجمها في عالم الدعارة والرقص، ولعل الشخصيتين المحوريتين في الرواية الذي أراد بهما الكاتب أن يضيء سماء الإسكندرية وهم «مجد الدين» و«دميان» واللذان يفجران قضية مهمة ظهرت أيام الحرب وعندما كان الاستعمار موجودا على أرض مصر وهي قضية «الوحدة الوطنية» بين المسلمين والمسيحيين التي استأثرت الإسكندرية بأحداث كثيرة منها، حيث كا يعيش فيها كثيرا من الأجانب الذين كانوا يزكوّن نيران هذه القضية الهامة

من خلال مساعدتهم المستعمر الإنجليزي، وقد عبر الكاتب عن هذه القضية من خلال الصداقة الوطيدة التي نشأت بين «مجد الدين» و«دميان»، كذلك الحب الذي نشأ بين «كاميليا» و«رشدي»، هذه الحميمية من الصداقة دفعت «مجد الدين» و«دميان» إلى العلمين ليتابعا الحرب من هناك، ويقع «دميان» في حب راعية الغنم المسلمة «بريكة» ولكن حبه ينتهي فجأة بعودته إلى حلمه القديم «مار جرجس»، وتتفاعل الأساطير المستمدة من الواقع، والأساطير المستمدة من الميثولوجي من خلال السرد الروائي المحكم، فروميل ثعلب الصحراء، أسطورة الحرب واندفاعه ناحية الإسكندرية، وانتصاراته على جنود الحلفاء كان واقعا أسطوريا خلف لدى الجميع عواقب وأحداثا كان لها صداها الوثائقي في النص، وعلى جانب آخر كانت أسطورة الصداقة بين «مجد الدين» و«دميان» والمتولدة من نفس الظروف، ظروف الحرب، كانت هي الأخرى لها صدى كبيرا في نسيج النص، وكانت رحلة عودتهما من العلمين هي نهاية الأسطورة، التي عبرت وجسدت روح المدينة التي لا ينام فيها أحد أبدا في زمن الحرب.

(هوامش)

١- الكاتب وكوابيسه في قضايا الرواية المعاصرة، أرنستو ساباتو، ترجمة عدنان المبارك، دار أزمنة ، عمّان، ١٩٩٩ ص ٣٩.

٢- المصدر السابق ص ٢١.

٣- الرواية ص ٧.

٤- الرواية ص ٢٢.

٥- الرواية ص ٣٤.

٦- الرواية ص ٣٧.

٧- جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤ ص ١٣٥.

٨- الرواية ص ١٠٣.

٩- الرواية ص ١٠٣.

١٠- الرواية ص ٣٩٠.

١١- الرواية ص ١٦.

١٢- الرواية ص ٢٠.

١٣- بحوث في الرواية الجديدة، ميشيل بوتور، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات العويدات، بيروت، ١٩٧١ ص ١٠/٩.

١٤- الرواية ص ٥.

سوسيولوجيا الحياة

في رواية «إسكندرية ٦٧» للروائي مصطفى نصر

تمثل رواية «إسكندرية ٦٧» في مسيرة الروائي مصطفى نصر السردية انعطافة مهمة، وزاوية جديدة، مختلفة عما سبقها من نصوص روائية، حيث خرج بهذا النص عن الفضاءات المعتاد له تناولها في رواياته السابقة، ونعني بهذه الفضاءات حي غربال، مكانه الأثير والمفضل الذى سبق تجسيد ملامحه، وشخوصه في روايات «جبل ناعسة»،

و«الجهيني»، و«الهماميل»، و«ليالي غربال»، وغيرها من نصوصه السردية، إلى تجسيد رؤية جديدة في عالمه الروائي الهدف منها رصد بعض المشاهد الحية للحياة الاجتماعية والسياسية لواقع مكان سكندري آخر له خصوصيته، احتفى به في هذا النص وهو «حي بحري»، وفي زمن حفل بأحداث مصيرية مهمة حدثت فيه وهو عام ١٩٦٧ بما يحمله هذا العام من دلالات خاصة في التاريخ المصري والعربي المعاصر، حيث يجسد النص واقع عاشته شريحة من المجتمع السكندري في فترة حملت معها نذر الحرب، والأيام التي سبقت حدوثها مباشرة، وكذلك أيام الحرب ذاتها وأيضا الأيام التي أعقبتها، وما خلفته هذه الأيام جميعها من انعكاسات مهمة كان لها تأثير كبير على مستويات المجتمع المختلفة، مستخدما في ذلك الواقع الاجتماعي والسياسي والعسكري

في تجسيد هذا الزمن بكل ما يحمل من أحداث جسام، وشخوص عاشت واقع هذه المرحلة، وتعاملت مع المكان والزمان والحدث، بحيث طغت الهموم العامة على الهواجس الخاصة لشخوص النص، فبعد انتهاء الحرب، وسكون آلته الرهيبة، واحتلال سيناء والضفة الغربية لنهر الأردن، ومرتفعات الجولان السورية، بدا الجميع وكأن على رؤوسهم الطير من هول ما حدث، حتى إن عبد الناصر نفسه قد طلب التنحي عن السلطة والعودة إلى صفوف الشعب، واعتبر نفسه المسئول الأول عن الهزيمة التي حدثت، وكان ذلك منعطفا خطيرا مرت به الأمة العربية عامة والمصرية بصفة خاصة، حيث انعكس هذا الارتطام الرهيب على كل شخص وكل بيت وكل أسرة، وأحدث شرخا كبيرا في ضمير الأمة كلها في كل مكان على أرض الواقع، في الشوارع والحارات والبيوت، بين الجنود على ظهر السفن التجارية والحربية، ولعل المشهد الذي جسده الكاتب على ظهر الفرقاطة «الحرية» داخل النص خير مثال لما حدث على مستوى الواقع من ردود فعل هائلة طالت الذات العربية في الصميم»: بكى الملازم عبد الله عندما علم بما حدث– وعندما تتبع الموقف بين زملائه في الفرقاطة «الحرية» وجد الحزن قد خيم على الجميع، وكل فرد عبر عن حزنه بطريقته– البعض أصيب بحالة هياج وصراخ– واقتحموا كابينة الكومندان وطالبوه بالهجوم على ميناء حيفا وضربه بكل ما لدينا من أسلحة– قال بعضهم: لو كانوا تفوقوا علينا في الطيران– فنحن أقوى منهم في البحرية»– (١).

ولا شك أن اختيار الكاتب للبيئة السكندرية الساحلية في حي بحري خاصة، وما يفرزه متمع الصيادين في هذا الحي العريق من خصوصية في تعاملهم مع الواقع، وما يحدث بينهم من ممارسات اجتماعية في عالمهم الخاص كان لخدمة الحدث الرئيسي للنص والناتج عن وقائع بعض الأحداث التي كانت تمهد للحرب، وما حدث أثناءها من مشاهد حية عاشتها الإسكندرية بمناخها الإجتماعي الخاص، وأعني بذلك المواجهة البحرية التي حدثت بين البحرية الإسرائيلية والبحرية المصرية التي أثبتت فيها البحرية المصرية قدرتها على مواجهة قوات العدو بتلاحمها مع الناس البسطاء الذين يسكنون منطقة بحري، من خلال الحادثة الشهيرة التي سبقت الحرب بيوم واحد حين اكتشف أحد أبناء الصيادين بعض أفراد من الضفادع البشرية الإسرائلية يحاولون التسلل بجوار قلعة قايتباي والدخول إلى المدينة للقيام ببعض أعمال التخريب وتدمير بعض الأهداف الحيوية، وعندما أحس به أفراد المجموعة حاولوا قتله، ولكنه هرب منهم مستخدما مسالك القلعة التي يعرفها جيدا، وقام بإبلا غ المسئولين، وتم تعب أفراد هذه المجموعة والقبض عليهم أثناء محاولتهم الهرب إلى ليبيا بمعاونة وصحبة أحد العملاء اليهود، وكان طبيبا معروفا في المنطقة يملك عيادة بشارع التتويج، ومسئولاً عن خلية من خلايا التجسس في الإسكندرية تم القبض عليه وعلى بقية أعضاء الخلية، فكانت هذه العملية الناجحة ضربة قاصمة للعدو من أفراد بسطاء من الشعب السكندري الذي تلاحم مع قواته المسلحة، وأثبت أنه على مستوى الحدث والموقف، وقد اعترف العدو الإسرائيلي بهذه الضربة،

كما اعترف بعد أيام قلائل من الحرب بإغراق الغواصة الإسرائيلية «التمساح» أكبر غواصاته ذلك الوقت بالقرب من الإسكندرية، واحتسبت هذه الحادثة البطولية للإسكندرية وأبنائها، وربما كان ذلك يحمل بصيصا من الضوء والتوهج للبطولات التي حدثت أثناء معارك ٦٧، ولكن ثقل الهزيمة قد أخفت معالمها وجعلت منها شبحا وسط الأحداث الجسام، التي حدثت في هذا العام، والمتتبع لحركة الصحف التي ظهرت خلال أيام الحرب يستطيع الإطلاع على أخبار هذين العملين البطولين الذين وظفهما الكاتب في نسيج النص، حيث وظف الكاتب هاتين الحادثتين في نسيج النص لإعطاء مصداقية الحدث عنصرا مهماً وهو: "محاكاة للواقع الذي حدث آنذاك وانطلاقا من النص الروائي من أكثر الفنون الأدبية التصاقا بالواقع وتصويرا لحياة الناس كما هم، وليس كما ينبغي أن يكونوا»– (٢) ١٩٦٧ هناك نقاط متوهجة في التاريخ تتجلي بصورة أو بأخرى في المتن الروائي، وهي بمسارها الواقعي تبدو وكأنها في المستوى المتخيل من عنف ما يتجلي في أحداثها من أزمات وأوقات عصيبة، وهي تعكس وعي الروائي تجاه الخطاب الذي يود التعبير عنه، كما تعكس حجم الأحداث التي مرت وعظم الأسئلة التي مازالت تتداعى وتشكل سؤلا ضخما ما زال يهيمن على الذات العربية حتى الآن.

ففي منتصف عام ١٩٦٧، وفي ساعات قلائل من يوم ٥ يونيو شهدت المنطقة بأسرها زلزالا قويا هز الأزمة العربية كلها، وارتطاما هائلا جعل جماهير هذه الأمة تترنح، وتفقد توازنها، وعاشت هذه الجماهير على

أرض الواقع تلعق آثار شيء لم تتعود عليه من قبل اسمه الهزيمة وهي غير مصدقة لما حدث، فما هي الأحداث التي صاحبت واقع الهزيمة وحدثت قبلها وبعدها على أرض الواقع في أنحاء مصر كلها بل وفي أنحاء الوطن العربي؟، كيف كان الناس يتعاملون، وماذا كانوا يفعلون، وكيف كانت حياتهم الخاصة والعامة، وكيف تعامل الناس مع هذا الارتطام الكبير، وكيف قاموا هذا الزلزال وهذه الهزيمة؟ ذلك ما أجابت عليه رواية «اسكندرية ٦٧» للروائي مصطفى نصر من خلال اجتزائها شريحة من الحياة الاجتماعية في حي يطل على ميناء الإسكندرية التجاري والحربي، حيث حي بحري بشعبيته المعروفة، وكيانه الساحلي الخاص، ومنطقة الأنفوشي، وحلقة السمك، ومجتمع الصيادين ومنطقة الميناء والجمرك حي التجارة والمال، وبعض المناطق الساحلية ذات الأهمية التاريخية والاجتماعية، مثل: قلعة قايتباي وشارع التتويج وقهوة فاروق الشهيرة في المنطقة التي يتجمع فيها معظم أهالي بحري والأحياء القريبة، وغيرها من الأماكن القريبة من البحر، وأيضا بعض الأماكن التي تنقلت فيها شخوص الرواية حسب تداعي الأحداث، وتنقلها المفاجئ مثل منطقة سيدي بشر الموجود بها مدفعين كبيرين في قلعة تطل على البحر مباشرة كانا مستهدفين من قبل الضفادع البشرية الإسرائيلية، وقد اختار الكاتب لهذا الواقع الذي بدأ في التغيير الحتمي في زمن الحرب، شكلا روائيا يختلف عما أصدره قبل ذلك من سرديات، نوعا جديدا مليئا بحالة اجتماعية مسّيسة، ومناخا عسكريا اشترك فيه الجميع، المثقفين والقيادات السياسية وأفراد القوات المسلحة والبسطاء من أفراد الشعب،

وغيرهم من الفئات التي تعيش في الإسكندرية، لقد طرح الكاتب رؤيته من خلال ما حدث أمام العالم آنذاك، ومن خلال سرد أحداث معاصرة، ومن خلال تصوير «إطار تاريخي» خادع يطرح رؤيته الأيديولوجية السياسية بطريقة غير مباشرة في مرحلة تغير فيها كل شيء، وكما قال ميشيل بوتور عن أهمية الرواية لمجتمع يتغير: «إن الرواية هي الشكل الأدبي الأقوي والتعبير الأنسب عن واقع يتغير بسرعة»– (٣) لذلك نجح الكاتب في أن يجسد في هذا النص معالم رؤية أيديولوجية من مرحلة هزيمة ٦٧ بعيدة عن الاهتزازات العاطفية، ويسجل من خلال آلية سرده الروائي العلاقة المباشرة بالهزيمة، من خلال ما كان يدور في وعي الذات ووعي العالم وتشكيل العلاقة المركزية بين الأنا والآخر، وأيضا من خلال معرفة الخط البياني لواقع الذات التي انحدرت إلى هوة سحيقة، وواقع ما دار في هذا المجتمع إبان هذه الفترة الحاسمة من تاريخ الوطن.

يبدأ النص برؤية سوسيولوجية تمثل واقع الحياة عام ١٩٦٧ قبل بداية الحرب العربية الإسرائيلية مباشرة في هذه المنطقة الشعبية من «حي بحري» الشهير والقريب من ميناء الإسكندرية، كما أنها تعرض لشريحة من شخوص المجتمع السكندري المختلط بالعديد من الشخصيات العائشة حقيقة هذا الزمان، وأبعاد المكان في هذه المنطقة من المصريين واليهود، شريحة تعيش الواقع البسيط، في حياة يومية ملؤها الترقب، وآمال كبيرة تملأ قلوب الجميع بنصر مؤزر على العدو الصهيوني كما جسمته لهم وسائل الإعلام في ذلك الوقت وكما وضت أبعاده ومعالمه

من خلال النص، عندما أعلن عبد الناصر إغلاق خليج العقبة في وجه الملاحة الإسرائيلية، وطلب من الأمم المتحدة سحب قوات الطوارئ الدولية المعسكرة في المنطقة، وبدأت القوات المصرية تتدفق على سيناء، والناس في كل مكان في حالة ترقب، ولا حديث لهم سوى خطاب عبد الناصر الذي سوف يلقيه في قاعدة جوية متقدمة في سيناء، وكما كان الناس دائما في ذلك الوقت، كان الجميع في حالة انتظار وترقب لرفع رايات النصر الذي سوف ترفرف خفاقة في سماء المنطقة، وأن اليهود سوف يتلاشون بفعل العاصفة التي سوف تقابلهم بها قواتنا المسلحة، وأنهم سوف يلقون إلى البحر هم ومن وراءهم، وعلى الرغم من ذلك كانت الحياة تسير رتيبة على وتيرة واحدة، في البيت في السوق في الشارع على المقهى في الميناء، لقمة العيش كانت هي الهم الأول والأخير للحياة الاجتماعية بآليتها المألوفة وبواقعها اليومي المعيش، وعلى الرغم من ذلك كانت هناك أوقات مشهودة ينشغل فيها الناس بأشياء تجعلهم يلزمون بيوتهم في دعة وراحة عجيبة، الكل يمارس حياته، ويستمتع بوقته، ولم يتبق لهم في هذه الدنيا سوى النصر، وكانت هناك أوقات يعتبرونها أوقاتا مقدسة لا يشغلهم عنها ولا يلهيهم عن الاستمتاع بها أي شيء، من هذه الأوقات مباريات كرة القدم بين الأندية ، والملاحظ في ذلك الوقت أن القائد العام للقوات المسلحة المصرية بجانب مركزه العسكري العام كان رئيسا لاتحاد الكرة، وكل قائد سلاح من أسلحة الجيش كان رئيسا لنادي من الأندية المتنافسة، كذلك الأوقات التي تقام فيها حفلات أم كلثوم في الخميس الأول من كل شهر

والتي يعد لها الناس إعدادا خاصا، تدخل ضمن الأوقات المقدسة عند فئات الشعب المختلفة»: لذا رددت الإذاعات المعادية– إن الشعب المصري في عهد عبد الناصر يفطر فول مدمس– ويتغدى كرة قدم– ويتعشى أم كلثوم »، وقيل أيضا «إن هناك شخصيتين في التاريخ العربي القريب ظلت الجماهير تصغي إليهما بكل انتباه على طول الرقعة الممتدة من الكويت إلى المقرب هما جمال عبد الناصر وأم كلثوم» (٤): "ومن أهم الأوقات التي ينشغل فيها الشعب أيضا– وتخلو الشوارع وقتها من السائرين حين يخطب عبد الناصر، فيجتمع الناس حول الراديوهات– أو أمام التلفزيونات في المقاهي أو البيوت– أو يجتمعون في الشوارع والحواري حول مذياع أخرجه صاحبه من بيته– قلما تجد إنسانا يسمع الخطبة وحده فهو عادة ما يبحث عن مجموعة تشاركه سماع الخطاب حتى يشاركوه التعليق والنقاش حول النقاط التي يتحدث الرئيس فيها»– (٥) تلك كانت بعض مظاهر الحياة وسوسيولوجيتها الخاصة إبان حرب ١٩٦٧.

الشخصيات وتداعيات الأحداث

تمثل شخصيات النص التي حشدها الكاتب لخدمة الحدث الرئيسي والخط الدرامي العام مستويين من الشخوص الفاعلة لمحتوى الواقع في هذه المرحلة التي سبقت النكسة بأيام قليلة، المستوى الأول هو الشخصيات المصرية الوطنية المنتمية انتماء جوهريا إلى واقعها الديني

والوطني، وهذه الشخصيات تعكس واقع المجتمع المحتوى على بعض الشخصيات البسيطة السوية والشخصيات المأزومة التي تفوق طموحاتها إمكانياتها المتواضعة، والمستوى الثاني هو الشخصيات اليهودية العائشة داخل المجتمع السكندري في «حي بحري» التي تعمل ضمن مخطط خاص الهدف منه زعزعة الأمن والواقع، والتمهيد للرحيل بعد ذلك إلى إسرائيل مهما طال بهم الوقت في هذه المكان، فالعلاقات الإنسانية التي كانت تربط اليهود بالمصريين في الإسكندرية، وربما في مصر كلها قد تغيرت بعد قيام دولة إسرائيل، وبدأت أجهزة الإعلام هناك الضرب على وتر اضطهاد الأقلية اليهودية في مصر، بينما الحقيقة تقول إن العلاقات الإنسانية بين الطرفين كانت علاقات من الحميمية بحيث استفاد منها اليهود أثناء إقامتهم في مصر أكثر مما استفاد منها المصريون، حيث كان اليهود يقيمون حول أنفسهم طرقا شديد الخصوصية والسرية عرف بحارة اليهو، يخفون فيه أهدافهم وأغراضهم، ظهر جزء منها في سياق النص من خلال كازينو «كازابلانكا» الذي كان يملكه الخواجة «فيكتور» ويتردد عليه كل طالب للمتعة، حيث ترقص وتغني فيه بعض المغنيات والراقصات اليهوديات، أمثال «فريدة» و«ليلي» التي تغني أيضا في إذاعة الإسكندرية، كذلك «العيادة» التي يمتلكها الدكتور «يوسف داود» في شارع التتويج التي استخدمها كنوع من المداهنة مع المواطنين المصريين لكسب ودهم، وكانت هي الأخرى تمثل نموذجا خاصا لحارة اليهود.

ولعل العلاقات المتشابكة التي تربط بين الشخوص المنتخبة من الواقع السكندري في هذا المكان من النص كانت هي المحرك الأساسي لسوسيولوجيا الحياة داخل النص نفسه، فالجميع في قارب واحد كما يقولون حتى اليهود العائشين معهم كان لهم دور في تسيير دفة الحياة ولكن بطريقتهم الخاصة، ومن وجهة نظر مختلفة تماما عن الشخصية المصرية، فالحاج الدسوقي شيخ الصيادين بتلقائيته وعفويته في تعامله مع من يعملون عنده من الصيادين، وأيضا مع أصدقائه المقربين وغير المقربين كان يتعامل مع الجميع بحب وود وأبوية تفرضها مكانته الاجتماعية على مستوى الواقع حتى لو كان ذلك مع يجرانه من اليهود لدرجة أنه لجأ إلى الدكتور «يوسف» صديق ابنه أحمد وهو اليهودي ليذهبا معا لاحضار ابنه من المطار، لاعتبارات الزمالة والصداقة والجيرة، ويمثل الدكتور أحمد الدسوقي ابنه العائد من ألمانيا بعد انتهاء دراسته للطب الشخصية المصرية المثقفة سياسيا واجتماعيا بل وعسكريا أيضا، حيث إن دراسته وحياته بالخارج جعلته ينظر إلى الأمور بمنظار الموضوعية وليس بمنظار العواطف والمشاعر الذي تعود عليه الناس البسطاء في مصر، لذا كان يردد دائما بأن ما يحدث الآن على أرض الواقع ما هو إلا فخ سيقع فيه الشعب المصري، وأن الموضوع أكبر من الحرب مع إسرائيل، ولكن صيحته هذه كانت تذهب هباء حتى إنهم اتهموه بالجنون، واعتدوا عليه بالضرب، ولولا والده الحاج الدسوقي بمكانته الاجتماعية، واحتواء «عواطف» الاخصائية الاجتماعية له لفتكوا به، وذلك حين صرح في اجتماع عام حضره جميع سكان الحي، كما

حضـرته قيـادات الاتحـاد الاشـتراكي فـي المنطقـة، بـأن الحـرب مفروضـة علينا وأننا سوف نضطر أن نخوضها ونحن غير مستعدين لها: «اسمعوني يا ناس– منذ أن عدت من ألمانيا وأنا أريد أن اتحدث، أن أحذر–كلنا نحب عبد الناصر– ونثق فيه ونعرف مدى وطنيته ونزاهته وطهارة يده – لذا نريد أن ننبهه– صدقوني يا ناس إننا غير مستعدين لحرب إسرائيل– الحرب ستفرض علينا – وسنضطر أن نخوضها»– (٦)، كذلك نجد أن الـنص يحـوي أيضـا شخصـيات سـكندرية نمطيـة يحكمهـا وضـعها الاجتماعي الخـاص، مثـل شخصـية الصـول «عبـد الله» وهـو مـلازم فـي البحريـة، ولكـن النـاس يعرفونـه بالصـول «عبـد الله» لأنـه بـدأ حياتـه فـي البحريـة مسـاعدا، وهـو علـى الـرغم مـن شخصـيته العسـكرية ووضـعه الاجتماعي الـذي يجعله قريبا من أهل الحي خاصـة الـذين يقاربونه في السن، وعلى الرغم من أنه خطيب «صابرين» ابنة الحاج الدسوقي شيخ الصيادين وشقيقه صديقه الدكتور أحمد، إلا أن واقعه الشبقي جعل له العديـد مـن المغـامرات النسـائية مـع فتيـات كـازينو «كازابلانكـا» الـذي يملكه الخواجة «فيكتور» اليهودي، لذا فهو في نزاع دائم مع خطيبته التي ألقت إليه الدبلة في آخر خناقة لهم حول هذا الموضوع، والصول عبد الله له فيلا ورثها عن والده بجوار المدافن يتنازع علهيا هو وشقيقاته بواعز من أزواجهن، وهو دائما ما يردد أن نابليون حرم دفن أجداده في أرضـهم، وأن الإنجليـز اسـتولوا علـى المـدافن لتحويلهـا إلـى معسـكر لجنـودهم، والحكومـة تحـاول أن تسـتولي علـى الأرض، بحجـة أن أرض الإنجليز هي ملك للحكومة لذلك فهو لن يفرط في هذه الأرض التي

تحمل ميراث الأجداد ورائحتهم، وهو شاعر يعشق القراءة، ويمثل في النص جانبا من الشخصيات المتقلبة ما بين فورة الشباب ومحنة الواقع، حيث يمثل الجنس له هما خاصا، خصة الكاتب به لإبراز وجه الواقعية داخل النص، وإن كان إبراز عنصر الجنس هنا من خلال الصول عبد الله الذي كان هدفه من الحياة تحقيق أكبر قدر من المتع الحسية والجسدية، هو تحقيق التوازن بين الوجه الواقعي للحياة حتى في أحلك فترات التي مرت بها الإسكندرية في هذا الوقت بالذات.

ثمة شخصيات أخرى كان لها دور فاعل داخل النص من خلال أبعاد الشخصية المأزومة، أتى لا تحفل إلا بمصلحتها الشخصية، وهي الشخصية النفعية والمتمثلة في شخصية «إبراهيم فهيم» أمين لجنة الاتحاد الاشتراكي المساعد عن دائرة الجمرك، وابن عم «عواطف» وخطيبها في نفس الوقت، وهو شخصية انتهازية وصولية، يستغل الظروف كلها لمصلحته الشخصية ولا يعير وزنا لأي قيم أو مبادئ، يفعل ذلك حتى مع أقرب الناس إليه مع والده فهيم عسكري الشرطة ووالدته التي تفتخر به دائما بأنه «سي الأستاذ»، ومع ذلك كان يتنكر لهما دائما، لدرجة أنه اعتدى على والده في أحد المرات الذي رفض فيها إعطاءه نقودا كان يحتاجها، كما أنه في اجتماع الاتحاد الاشتراكي الذي عقد لمناقشة ترتيبات الدفاع المدني والحرب حرض الجماهير على الفتك بالدكتور أحمد الدسوقي الذي وجه فيه منافسا خطيرا أمام ارتباطه بابنة عمه «عواطف» الذي يريد الزواج منها، من أجل ثروة أبيها التي كونها من عمله في صناعة مواتير السفن التجارية، كما أنه عندما اكتشف اثنين من

أفراد الضفادع البشرية في منطقة سيدي بشر ورأى الدكتور أحمد يريد الإمساك بهما بمعاونة بعض الأهالي أوحى إلى الأهالي أن الدكتور أحمد هو أحد أفراد الضفادع البشرية، مما عرضه لمحاولة الفتك به مرة أخرى من جانب الأهالي، وقد كانت شخصية «إبرهيم فهيم» من السهولة بمكان بحيث استطاع الدكتور «يوسف داود» تجنيده لمساعدته في تهريب أفراد الضفادع البشرية إلى الخارج، حيث اكتشف أمرهم، وبدأ البحث عنهم، وتم القبض على الجميع بعد سلسلة من التداعيات في الأحداث، ولا شك أن الشخصيات الرئيسية التي جسدها الكاتب التي تحمل قدرا من الأبعاد النفسية المتناقضية والحائرة،ن مثل شخصية الدكتور أحمد الدسوقي والدكتور يوسف وإبراهيم فهيم تعكس واقع الانتماء من عدمه عند هذه الشخصيات وبعض الشخصيات الهامشية الأخرى في النص، فشخصية أحمد الدسوقي برؤيته العقائدية التي اكتسب جزءا كبيرا منها خلال تواجده بالخارج، واحتكاكه بالآخر الموجود داخل حضارات أخرى مغايرة للواقع العربي، وهي تبدو تجسيدا معنويا لواقع الانتماء لذا يبدو داخل النص وكأنه بطل إشكالي، أما شخية إبراهيم فهيم الذي يعيش واقعه الداخلي المبني على حب الذات والأنانية والتهرئ النفسي، فهو يمثل البطل الوغد الذي يسقط في أول موقع للسقوط، وهو ما جعله ينساق في آلية خاصة مع توجهات الدكتور يوسف اليهودي الذي يمثل الآخر المصادم والضد الذي وجد في إبراهيم فهيم عميلا نموذجيا يجنده في أعمال يعجز هو وأمثاله على القيام بها.

ثمة شخصيات مساعدة أخرى مثل الحاج عبد المحسن صديق والحاج الدسوقي شيخ الصيادين، وعوض الذي يعمل في عيادة الدكتور يوسف داود وابن أخيه حسن الذي يعمل لدى الحاج الدسوقي والذي كان سببا في اكتشاف أفراد الضفادع البشرية بجوار القلعة، لقد كان لهذه الشخصيات الهامشية في النص دور فاعل، بحيث كانوا مرايا للشخصيات الرئيسية للنص – كذلك نجد من الشخصيات الأنثوية التي حفل بها النص «صابرين» خطيبة الصول عبد الله، وشقيقة أحمد، و«عواطف» الأخصائية الاجتماعية التي حضرت إلى الحاج الدسوقي شيخ الصيادين لمحاولة معاونة بعض الأسر التي يموت عائلها في نوات البحر، و«حافظة» التي تسكن في كوخ إقامته بجوار المدافن التي يسكن بجانبها الصول عبد الله الذي أخذ فيكتور أولادها التوأم ليعملوا في الكازينو رغما عنها واسماهم «لالي وبوللي»، وليلى المغنية اليهودية التي تعمل في الملهي، وتغني في إذاعة الإسكندرية، لقد كان لهذه الشخصيات الأنثوية حضورا خاصا داخل النص من خلال الأحداث اليومية التي مرت بالزمان والمكان الروائي، خاصة شخصية «عواطف» التي قاومت مناطق كثيرة داخل النص بما في ذلك خطيبها وابن عمها «إبراهيم فهيم»، حيث تمثل «عواطف» الوجه المضيء للمرأة السكندرية، فظهورها في النص تزامن مع عودة الدكتور أحمد من ألمانيا، وكانت في زيارة لوالده الحاج الدسوقي شيخ الصيادين لحل مشكلة بعض أسر الصيادين الذي يفقدون عائلهم أثناء النوات الشديدة في البحر، ولاشك أن شخصية «عواطف» بموضوعيتها وتآلفها مع الواقع،

ووجود قضية تعمل من أجلها قد أعطى شخصيتها أبعاد للمرأة الفاعلة داخل النص، مما يعكس الثقة القوية التي تحافظ عليها المرأة المصرية حتى في أحلك المواقف التي تعرض لها الواقع عام ١٩٦٧.

أما المستوي الثاني من الشخصيات فهي الشخصيات اليهودية المقيمة في المنطقة، هاجر معظم أقاربهم إلى إسرائيل، ولم يتبق سواهم إما لزهدهم في الرحيل وإما لأهداف لا يعرفها سواهم، من هذه الشخصيات «الدكتور يوسف داود» صديق الدكتور أحمد الدسوقي، وهو طبيب يعمل في مستشفي السبع بنات مع ابنه عمه الدكتورة آمال التي يكن لها عاطفة خاصة، لديه عيادة في شارع التتويج بجوار قهوة فاروق الشهيرة، وهو شخصية منطوية يعمل في صمت ويحب العزلة ، يتعامل مع مرضاه بطيبة، وأحيانا يتبسط معهم ويساعد من يحتاج إلى المساعدة، لذا فقد اكتسب شهرة كبيرة في حي بحري بأكمله، هو يحب ابنه عمه الدكتورة «آمال » ويرغب في الإقتران بها، ولكنها تحب الدكتور أحمد الدسوقي وهو يعرف ذلك ويحترم رغبتها في ذلك، والدها يمتلك دار للسينما، وقد سبق له العمل في مجال السينما كانت له طموحات في أن يصبح ممثلا مشهورا، ولكنه فشل لذا إكتفي بالعمل في إدارة دار السينما التي يمتلكها فهي التي تحقق له ذاته، هاجرت زوجته إلى إسرائيل ولكنه فضل البقاء في مصر ليبقي بجانب إبنته «آمال» فهو يفضل أن يموت على أرض مصر.

ثمة شخصية يهودية أخرى تعمل في الخفاء هو الخواجة «فيكتور» الذي يملك كازينو «كازابلانكا» الذي يديره في أعمال تتنافي مع طبيعة المصريين، وهو يستخدمه أيضا ستارا لمعاونة من يريد الهجرة إلى إسرائيل، وقد ساعد الكثيرين للهجرة من مصر إلى إسرائيل، ومن بين من ساعدهم «سارة» والدة الدكتورة آمال و زوجة «زكي» وهو ضليع في هذه الأعمال المشبوهة التي يقوم بها منذ أن كان يعمل سكرتيرا لموريس منشه في نادي «المكابي» اليهودي، الذي كان يساعد اليهود على السفر إلى إسرائيل، وهو قد جاء من فلسطين عام ١٩١٥ وعمره لم يتعد الثانية عشر أيام الحاكم التركي «أحمد باشا جمال» الذي أعلن الحرب على اليهود، وأمر بإغلاق البنك الإنجليزي الصهيوني، وحرم الكتابة بالعبرية على الحوانيت والشوارع وهدد بإعدام كل من تسول له نفسه ولو لصق طابع بريد صهيوني على الخطابات.

الرؤية السياسية للنص

تغلب على النص سمات أدب الحرب خاصة استخدام الكاتب لبعض النقلات لأماكن داخل أداة الحرب الإسرائيلية قيادات/ وأماكن في سفن وغواصت التي تعد نفسها للقتال، واجتماعات داخل مقار الوزارة الإسرائيلية، وداخل القيادة العسكرية الإسرائيلية نفسها، وأماكن تجمع أفراد الضفادع البشرية الموكل بهم مهاجمة أهداف بحرية في مدينة الإسكندرية، وأيضا باستخدام الوثيقة الإعلامية في تأطير دلالات الواقع السياسي والعسكري المواجه والموازي لدلالات الوضع الاجتماعي

السائد في ذلك الوقت، الذي سبق العمليات العسكرية مباشرة، وحتى يؤكد الكاتب أنه يعبر عن وجهة نظر خاصة تحمل دلالات الواقع السياسي في ذلك الوقت من زمن الرواية، جعل جميع الشخصيات وكأنها متلبسة حالة من الرؤية الأيديولوجية التي تراها وتتبناها القيادة السياسية وهي ضرورة تدمير إسرائيل ومن وراءّها، وقد كان التمهيد لهذا الأمر بانتظار الناس للخطاب الشهير الذي سوف يلقيه الرئيس جمال عبدالناصر في قاعدة جوية لموقع متقدم من سيناء قبل أيام من الحرب، حيث عبأ الروح المعنوية للشعب بطريقة استعراضية دعائية جعلت الناس يطمئنون تماما لنتيحة المعارك، وتمهيدا لعملية الصدام المحتم مع العدو الإسرائيلي– لقد كانت الروح الحماسية التي شغلت الناس في هذه الأيام هي الشغل الشاغل الذي نجح الكاتب في تضفير النصر بها: «صدرت الأوامر من القاهرة لجميع محافظات مصر، تعقد اجتماعات في كل حي يشرف عليها الاتحاد الاشتراكي لتعبئة الجماهير وتهيئتهم للحرب» (٧) – من هذا المنطلق نجد أن المنحى السياسي يسيطر على مناخ النص، وأن البطل السياسي في النص ربما يكون هو الرئيس جمال عبد الناصر بشخصيته المؤثرة في الجماهير العربية، وبكريزما الزعامة المتسم بها، وربما يكون هو الدكتور أحمد الدسوقي واحتكاكه بحضارات غربية جعلته يحكم على الأور بطريقة موضوعية وليس بطريقة عاطفية، وهو لذلك يتحرك فنيا في إطار قضية أيديولوجية قد يستطيع حلا أو يخفق، فهو يحاول النضال من أجل توصيل فكر ورؤى خاصة بقضية بلده، ولكن الجماهير التي وصلت إلى مرحلة من التشبع الفكري بما تلقيه عليها

أجهـزة الإعـلام فـي الصـباح والمسـاء عـن النصـر المحـتم قـد وصـدت الأبواب دون وصول رؤيته التي تبين صحتها بعد ذلك إلى الجماهير في اجتماع الاتحاد الاشتراكي بقسم الجمرك، ولعل النص الذي كتبه الروائي مصطفي نصر هو نص يثير الجدل، حيث إن مفهوم النسق السياسي فيه ناتج من التفاعلات السائدة التي من خلالها تتخذ القرارات السياسية، وقد كانت الرؤية السياسية السائدة في النص تتحدد من البناء الداخلي له والمتميز بسلسلة من العلاقات التي تتصف بقدر من المرونة في الرأي، فهنـاك شخصـيات لهـا آراء تتـواءم مـع آراء السـلطة «الحـاج الدسـوقي» وصـديقه «الحـاج محمـد سـماحة » و«الصـول عبـد الله»، وهنـاك شخصيات تبدو مخالفة لآراء السلطة «أحمد الدسوقي» من وجهة نظر بنيت على أسسس موضوعية «محفوظ» والد عواطف وإن كان في بعض الأحيان يمدح في آراء السلطة، خاصة بعد أن سمع خطبة عبد الناصر الأخيـرة، «إبـراهيم فهـيم» مـن خـلال وجهـة نظـر ذاتيـة نفعيـة، وهـو لا يسـتطيع أن يجهـر بآرائـه مثـل أحمـد الدسـوقي، لأنـه يمثـل أيديولوجيـة السلطة، لذلك فهو يجهر بها فقط عند الدكتور يوسف داود لإحساسه بأنه الجانب الغالب في تلك اللعبة، وإن كان الجميع في هذه الأيام التي تشهد تحولاً في المناخ السياسي للمنطقة تشغلهم المصلحة العامة، لذا فهم يوجدون في عملية معقدة من النسق السياسي لتصورات نظرية أكثر شمولا واتساعا يمثله رأي الأغلبية، بضرورة الحرب وإزالة إسرائيل من الوجـود حتـى عنـدما سـمعوا رأيـاً مغـاير للـرأي السياسـي اتهمـوا صـاحبه بالجنون وكادوا يفتكون به.

إن التيمة الرئيسية التي استخدمها الكاتب وبنى حولها هذا البناء الروائي المتميز وهي تيمة حادثة الضفادع البشرية التي تسللت من إحدى الغواصات يوم ٤ يونيو عام ١٩٦٧، وحاولت مموعة من أفرادها بث الذعر وتدمير بعض المواقع المنتخبة من ميناء الإسكندرية والسفن الراسية، ولكن «حسن» الفتى الصغير الذي مات أبوه في أحد النوات وكفله عمه عوض الذي يعمل لدى الدكتور يوسف داود هو الذي اكتشف أمرهم وأبلغ عنهم، لقد اختار الكاتب حادثة حقيقية بنى عليها النص بأكمله وحشد من أجل سوسيولوجيا الحياة السياسية والاجتماعية في الإسكندرية في هذا الوقت هذه الشخصيات وهذه المواقف التي أعادت إلى الأذهان فضيحة لافون التي حدثت في الخمسينيات، وأظهرت الوجه الحقيقي للصهيونية وأبرزت الوجه اليهودي القبيح لشيلوك الذي يصطاد في الماء العكر ولا يهمه سوى مصلحته حتى ولو على حساب مصلحة كل البشر.

اليهود في الإسكندرية

كثيرا ما يتجمع الأثرياء من التجار اليهود في الإسكندرية، ومعهم خدمهم وحراسهم من اليهود في بيت أحدهم يتدارسون الأوضاع الاقتصادية التي من شأنها القضاء على التجار الوطنين، وجعل التجارة والاقتصاد في أيديهم حتى يتمكنوا من فرض سطوتهم وسيطرتهم على السوق والمنافسين، وبالتالي فرض كلمتهم على المنطقة، ودعم سياستهم

الأساسية وهي إيجاد وطني قومي لليهود، وقد حضر كثير منهم من الشام إلى مصر هربا من سخط الأتراك واضطهادهم لهم، ولعل الشخصيات اليهودية إلى جسدها مصطفى نصر في روايته كانت تدعميا لوجهة نظر سياسية وأيديولوجية بأن اليهود مهما كانوا ومهما حلوا في أي مكان فسوف تحل عليه اللعنة، وسوف يحولونه إلى خراب ودمار، ويمتصون دماءه، كما فعل سيلوك التاجر اليهودي في تاجر البندقية لشكسبير، لذا كانت شخصية الخواجة «فيكتور» صاحب كازينو «كازابلانكا» وصديقه اللدود الخواجة «زكي» والد الدكتورة «آمال» من اليهود الذين استوطنوا الإسكندرية وكانوا يعملون لدى موريس منشا وعائلة كوليان شيكوريل، وإن كانا الإثنان لا يرتاحان لبعضهما، إلا إنهما ينفذان مخططات العلائلات اليهودية، وما يسند إليهما من أعمال تخص الأثرياء من اليهود.

بعد العدوان الثلاثي الذي حدث عام ١٩٥٦ ذهب كثير من اليهود عن صمر حاملين معهم قدرا كبيرا من الكراهية وعدم الوفاء والانتماء إلى الأرض التي آوتهم وجمعتهم، ولم يتبق سوى القليل منهم، وكانت الإسكندرية أكثر المدن المصرية احتواء لليهود منذ أن كان الاستعمار موجودا فيها– لاعتبارات أنها ميناء ومركز تجاري مهم لمصر، لذا فإن اليهود الذين تبقوا فيها كانت لهم أعمالهم التجارية والمالية التي ما زالوا يحرصون على إنمائها على حساب الشعب المصري، كما أن بعضا ممن بقوا في المدينة كانت لهم أهداف أخرى مخطط لها سلفا، وقد حاولت تلك الفئة الذوبان من جديد في الطوائف الأجنبية الأخرى بما لها من

أساليب معروفة، والاندماج في الحياة العامة مع المصريين أنفسهم باستخدام عنصر المداهنة والمال، وقد كانت لليهود مدارسهم ومعابدهم ومستشفياتهم وحواريهم ووظائفهم المشهورين بها، فاستولت حكومة الثورة على مدرسة الطائفة الإسرائيلية وضمتها إلى المدارس الأميرية، كما فعلت مع المستشفى الإسرائيلي وجعلته مخصصا لتلاميذ المدارس يعالجون فيه، لم ينس اليهود هذه الأمور، لذا كانت حياتهم في الإسكندرية تتسم بالقلق والترقب لطبيعة وجودهم، ولطبيعة الحياة بعد إقامة دولتهم المزعومة في إسرائيل، كما أن الذين رحلوا عنها أيضا قد تركوا بصماتهم النفسية في أذهان الناس، وكانت نواياهم السيئة تبدوا من مثل هذه الممارسات الشخصية التي تحمل قدرا كبيرا من الكراهية للشعوب العربية قالت عواطف عن بعض مواقف اليهود: «صديقة لي في المدرسة حكت أن امرأة يهودية عجوز كانت تشتري كميات كبيرة من الجاز– كلما مر باعة الجاز تشتري منهم– وعندما تتبعت صديقتي ما يحدث– اكتشفت أن هذه اليهودية كانت تلقي بالجاز في المجاري– فقد كانت تستعد للرحيل عن مصر – ولا تريد أن تترك مالا لأحد»– .(٨)

في هذه المرحلة التي جسدتها الرواية كانت العلاقة بين اليهود والمصريين تتأرجح ما بين درجة الوعي بمواقفهم، وبساطة الحياة المصرية التي تأخذ الجانب السهل البسيط من بعض المواطنين الذين يريدون العيش في سلام، حتى لو كانت مع اليهود أنفسهم، لذا بدت شخصيات النص من اليهود وكأنها تعيش في أمن وسلام من خلال العلاقة الطبيعية

التي كانت تسير داخل النص، فالدكتور يوسف وابنه عمه آمال وهما من اليهود كانت ترتبطهم علاقة خاصة بأسرة الحاج الدسوقي شيخ الصيادين تحكمها زمالة الدراسة مع أحمد وحب آمال لأحمد، وغيره يوسف من أحمد، على الرغم من الصداقة التي تجمع بينهما منذ أيام الدراسة، كانت هذه العلاقة هي التي تطفو على السطح، أما ما وطن في نفوسهم فهو خلاف ذلك بالمرة، ربما كانت شخصية الدكتورة «آمال» وأبوها «زكي»، حسبما جاء بالنص من اليهود الذين يريدون العيش في سلام، إلا أن باقي العناصر كانت تتحين الفرص لتضرب ضربتها القاتلة في جسد الوطن الذي منحهم الدفء والحب والحياة.

أيديولوجية النص

إن جوهر التجربة في الفترة التي رصدها الكاتب في روايته تعتبر هي المحرك لآلية العلاقة بين الشخصيات، وما تفعله داخل مجتمعها من ممارسات مشحونة بمناخ ما قبل الحرب، ومن خلال إعادة صياغة هذه التجربة المحملة بعواطف الذات والمتوجهة ناحية الوطن والناس والذات بكل ما تحمل ن عواطف وإغراءات اجتماعية وسياسية تكشف بساطة المحتوى وقدرته على مواجهة أعتى المواقف تعقيدا حيث تبدو أيديولوجية النص من خلال أشكال الوعي المتصلة بالأبنية التي تحكم وضعية الجميع في هذا النص الروائي، وهي الطريقة التي تعاش بها العلاقات اليومية، ولعل الصراعات الدائرة حول مواجهة المجهول خاصة

ما يحمله من بصيص أمل في حياة أفضل هو الذي جعل رواية «إسكندرية ٦٧» تفسر نزعات الانتماء عند الشخصيات الوطنية ونزعات الانتماء عند الشخصيات الأخرى التي جاءت في النص على سبيل الآخر الضد، ولعل فرضية الصراع الذي دار تحت تأثير الأيديولوجية السياسية والاجتماعية وجعلها تتحلق حول فكرة رئيسية هي البحث عن لحظات آنية مشتركة تتوحد فيها العلاقات والطموحات حتى في أدق اللحظات إظلاما، وهي لحظات مشتركة جمعت الشخصية تحت نسيج واحد يعمل من أجل هدف واحد وفي طريق واحد.

لذلك استخدم الكاتب التكنيك السينمائي المقسم إلى مشاهد وكادرات لتحديد انعكاسات الشخصيات على الواقع المعيش، وأيضا انعكاسات الواقع السياسي والاجتماعي على شخصيات النص، كما استخدم أيضا الوثيقة الإخبارية المدعمة لما كان يحدث في ذلك الوقت على المستوى السياسي والإعلامي لخدمة أغراض السياسة والحرب مثل خطب عبد الناصر خاصة تلك التي ألقاها قبل الحرب مباشرة «الخطاب الذي ألقي في قاعدة متقدمة في سيناء قبل الحرب بعدة أيام»، ومناورات الطابور الخامس في مصر، ورجال السفارات الأجنبية الناقلة للأخبار للخارج، مما يجعل العدو يستفيد منها في بناء خططه السياسية والعسكرية، كان الجو الإعلامي في هذه الفترة مشحونا بنذر الحرب، وملبدا بسحب التوتر والترقب والمشاهد العسكرية في اجتماعات القيادة السياسية والقيادة العسكرية للعدو في التمهيد لعملية مهاجمة ميناء الإسكندرية بالغواصات وأفراد الضفادع البشرية، إن هذا الحشد الذي استخدمه

الكاتب للمشاهد والكادرات السينمائية التي بدا الكاتب متأثرا بها في البناء الفني للنص، مما أعطى النص أبعادا واقعية، وأبعادا تاريخية وظفت لها جميع العناصر الفنية في فن الرواية، من شخصيات ومواقف وأحداث ووثيقة اجتماعية ووثائق سياسية وحربية بحيث عبر هذا الحشد من الأدوات الفنية على عالم «إسكندرية ٦٧».

عبد الله خليفة روائيا

تعتبر الرواية في البحرين حديثة العهد في الساحة الأدبية بالقياس إلى بقية الأشكال الأدبية الأخرى الموجودة معها على نفس الساحة، إذ إن الكم الروائي الذي صدر حتى الآن لا يتجاوز عدد أصابع اليد، مما يعطي انطباعا على قلة عدد المبدعين الذين دخلوا هذا المجال- ويعود هذا التأخر في ممارسة الإبداع الروائي عند أدباء البحرين إلى تأخر المجتمع البحريني في الانفتاح على مظاهر الحياة العصرية وعلى الأشكال الثقافية الحديثة، وقد نشط الإبداع الروائي في مطلع الثمانينيات في هذه المنطقة من العالم العربي،

إذ لم تكن الساحة الأدبية في البحرين قبل هذا الوقت إلا مسرحا لقصائد الشعر والقصة القصيرة والمقال النثري، ولم تكن الرواية بزخمها المتشابك ونسيجها السردي المعروف، وخصوصيتها في سبر أغوار العالم والحياة إلا مطمحا غاليا للمبدعين في البحرين.

وكانت أول رواية بمعناها الفني تصدر في البحرين هي رواية «الجذوة» لمحمد عبد الملك عام ١٩٨١، تتابعت على أثرها روايات «اللآلئ» و«القرصان والمدينة» عام ١٩٨٢، و«الهيرات» عام ١٩٨٣ لعبد الله

خليفة، كما صدرت رواية أمين صالح «أغنية ألف صاد» عام ١٩٨٢، ورواية «الحصاد» لفوزية رشيد.

ويمثل إنتاج عبد الله خليفة القاسم الأكبر في عدد الروايات إلى صدرت في مسيرة الأدب البحريني- إذ تمثل رواياته الثلاث نص عدد الروايات الصادرة تقريبا التي تمثل البواكير الأولى لمحور الرواية في الأدب البحريني الحديث.

وعالم عبد الله خليفة الإبداعي سواء ما ظهر في قصصه القصيرة أو في رواياته هو عالم البيئة الاجتماعية البحرينية بخصوصيتها ومتغيراتها وتحوراتها- وبكل ما يكتنف جوانبها من هموم ترتبط بالبحر والسواحل وحياة القصيد والغوص لاستخراج اللؤلؤ وتجارته، وكذا بكل ما طرأ على بنيتها الأساسية من مننتغيرات ملحة، خاصة بعد ظهور النفط في أرضها ودخول البحرين عالم التقنية والمال وغزو العمالة الآسيوية، وما صاحبها من تطورات على البنية الأساسية للبيئة البحرينية ثقافيا واجتماعيا واقتصاديا.

والتعبير عن الواقع هو الهم الأول للشكل الروائي، سواء كان هذا الواقع بيئيا ينبع من صلب البيئة وما يطأ عيها من تغير نتيجة للإنجازات الاقتصادية والاجتماعية الجديدة التي تحدث في بنيها المجتمع كما حدث في بيئة البحرين بصفة خاصة والخليجية بصفة عامة، كما أن الواقع النفسي الذي تضطلع به الرواية في الأعمال التي تتميز بهذا اللون

من الكتابة، الذي تحشد له من الشخصيات التي تفرز من همومها وطموحاتها واقعا نفسيا يمثل هو الآخر واقعا اجتماعيا له خصوصيته.

وقد كانت البدايات الأولى للرواية في البحرين متأثرة تأثرا كبيرا بهذا الواقع خاصة أن المؤثرات التي تمر بها الساحة الأدبية في العالم الغربي والعالم العربي كانت تجد لها صدى في هذه البدايات، وكان المضمون العام لهذه الروايات ينسحب في إسقاطاته على الواقع الاجتماعي الذي تعيشه المنطقة.

ولعل فكرة الربط بين الشكل والمضمون في الأعمال الروائية البحرينية من ناحية أنها تتناول الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية في هذا المجتمع والمشكلات الناجمة عنه جعل رواد الرواية في البحرين يحتفون بالأشكال الواقعية التي تعبر عن مدلول البيئة، وما يصاحب ذلك من تعبير عن النقد الاجتماعي والتمرد ضد مظاهر التسلط والقمر والقمع، وهي سمة احتفى بها رواد الرواية في العالم كله حينما بدأت الأشكال الروائية تأخذ طريقها إلى الظهور، وكان التعبير عن الواقع هو الهم الأول لدى معظم من كتبوا الرواية في بداياتها الأولى، كما أنه هو من يكون البنية الأساسية للبدايات الأولى في كل مرة– وكلنا نذكر أعمال ديستويفسكي وجوجول وتولستوي في روسيا، وبلزاك وستاندال وفلوبير وزولا في فرنسا، وديكنز وتوماس هاردي وسومرست موم في إنجلترا– فقد كانت كتاباتهم الروائية جميعها تنبع من بيئتهم الخاصة وتعبر عن

هموم مآسي مجتمعاتهم، وتجسد المشكلات الذاتية، والهم النفسي، وتأزمات العصر، والواقع على المستوى العام والخاص على السواء.

كما أن الرواية العربية هي الأخرى عندما بدأت طريقها في دروب الساحة الأدبية، كان الاتكاء على الموضوعات المستمدة من البيئة هو أهم موضوعاتها، نجد ذلك في رواية «زينب» للدكتور هيكل، وأعمال نجيب محفوظ، وحنا مينا، ومحمود المسعدي، ومحمود أحمد السيد، والطيب صالح وغيرهم.

ولعل الروائي البحريني عبد الله خليفة وهو أهم روائي البحرين حتى الآن، وأحد الذين استمدوا أعمالهم من الواقع الاجتماعي لبيئته، وأحد الذين عبروا بأعمالهم القصصية والروائية عن هموم المجتمع البحريني بكل خصوصياته، لعله يعتبر رائد الرواية البحرينية بجابن أنه يستمد خصوصيته في هذا المجال من احتفائه بصفة خاصة بعالم البحر والغوص وما يحيط ويتصل به من أعمال لها عبقها وتراثها وموروثها الاجتماعي الخاص- وفي حديث له عن تجربته القصصية والروائية قال: «لقد بدأت محاولات الكتابة القصصية منذ عام ١٩٦٦، وقد نشرت عشرات القصص والمقالات الأدبية منذ تلك السنة، ومنذ البداية كانت تسكنني هموم وطني وآماله، وقد عبرت عنها حسب تجربتي الأدبية والفكرية، حيث كنت أتوجه إلى الفكرة والحدث بوضوح وبلا مواربة، وقد حاولت استيعاب فن القصة، وبعد هذه الفترة رحت أتأمل التجربة بشكل أكثر عمقا واستيعابا، كما أني حصلت على تجارب كثيرة ومختلفة حياتية،

استطعت من خلالها الاقتراب من الواقع بشكل أكثر حميمية، ولهذا صارت القصص حسب رأيي أكثر اتساعا وإحاطة بالحياة، كما أن هذا الاتساع والإحاطة مهدا لعملية الكتابة الروائية، فمنذ أن يحدد الكاتب شخصياته، ويقوم بتعميقها، ويشكل فصولا في قصته القصيرة، حتى يبدأ في طريق الرواية– وقد كتبت قبل روايتي الأولى «اللآلئ» ثلاث روايات قصيرة لم أقم بنشرها، كنت أتجه فيها إلى الغرابة، واستحداث أجواء عجيبة ولكني مع الاهتمام بموضوعات شعبية أخذت اقترب من الرواية، وبدأت ملامح الأشخاص في الظهور، كما أخذ واقعهم الذي يعيشون فيه بالتبلور شيئا فشيئا، قد دفعني هذا إلى محاولة السيطرة على الصراع الروائي، ووحدته وعملية تطويره».

«اللآلئ» ومظاهر القهر الاجتماعي

تشكل رواية «اللآلئ» نغمة خاصة في أعمال عبد الله خليفة، فهي الرواية الأولى له، وهي تعبر عن نجتمع البحر وصيد اللؤلؤ، وما يكتنف هذا العالم من مخاطر الغوص، والعلاقات التي تربط بين العاملين بالبحر، وممارسات أصحاب السفن، وجشعهم، وتسلطهم، ومظاهر القهر الاجتماعي، والتحكم الذي يفرضه «النواخذا» صاحب سفينة صيد اللؤلؤ على الرجال الذين يعملون على سفينته سواء كان ذلك في أعمال الصيد أم في تسيير دفة السفينة.

ومن خلال الحدث الذي يتنامى ويتصاعد في هذه الرواية من موت صائد اللؤلؤ «مطر» بعد إصرار النواخذا على معاودة نزوله الماء مرة أخرى، ومحاولة الرجال المستميتة إقناع النواخذا بالاكتفاء بهذا الصيد الثمين، مرورا بهذه الأم التي تدفع صغيرها ليعمل في الغوص بدلا من أبيه المكبل بديون النواخذا، وكان البحر انتزع صيادا ماهرا للؤلؤ بعد رحلة حياتية شاقة، فدفع له البر المتمثل في هذه الأم بالبديل «الصغير» ليجدد دم هذا العالم المتميز، عالم الغوص العجيب المثير- ويصور الروائي عبد الله خليفة اصرار الأم على عمل ابنها في عالم الغوص، غير مبالية بنظرات الرجال النهمة، ولا بالمصير المجهول الذي ينتظر ابنها: «فزع الصغير، قام وعاد إلى مكانه- جاءت أمه وهي تجره وراءها- دخلت عليه في المجلس بين الرجال- ماذا تريد هذه المرأة؟ تطلعوا إليها وإلى الصغير الذي اختفى وراء عباءتها- إن وجهها لم يزل جميلا- وهذه عيناها وراء البرقع تنبئ بذلك- لم تزل تملك بعض الموارد حتى وزوجها مشلول».

وتبدأ رحلة الصيد والغوص وسط العواصف والأنواء والأمواج، ويصور الكاتب معاناة الرجال وصراعهم ضد الطبيعة الثائرة، وكذا هذا الصراع اللنواخذا وحرصه على لآلئه التي استخرجها من البحر- إنه لا يخاف الطبيعة بقدر ما يخاف ثورة البحارة عليه، إنه لا يخاف هذه الأمواج التي تعلو كالجبال، كما يخاف رجاله الذين يستغلهم أبشع استغلال، ويعرض حياتهم للخطر والموت في سبيل بعض اللآئل المزعومة: «بحث عن حزامه، ها هو ذا، سكب السائل البلوري على قطعة مخمل، تشع هذه

اللآلئ كالنجوم– أدخلهم في جيب منه– أحكم إغلاقه جيدا– بحث عن خنجره فوجده تحت وسادته– لاستعد جيدا– هؤلاء البحارة مستريحون في فقرهم ونومهم وموتهم– وأنا على أن أواجههم في يقظتهم وغضبهم».

وفي خضم هذه العواصف يفقد النوخذا الطفل الذي دفعته أمه إلى البحر ليتعلم فنون الغوص بدلا من أبيه– لقد ارتطمت السفينة بصخرة كبيرة– ولكنها الحقيقة اصطدمت بالواقع الأليم، وبدأ الرجال رحلة المعاناة مع الطبيعة والصحراء والماء واللآلئ والموت: «أين الرجال؟ إنهم قطع خشبية تطفو في محيط صاخب ضار فهل تستطيع إمساك جذوره؟ أين الرجال وهم ينهارون في قبضة العملاق ويتفتتون كرمل يابس؟ تقدم إذا بغيت الهلال– أين الرجال وهم يبحثون عن جحور يختبئون فيها؟ الدفة قطعة خشب كعصا معلم أعمى – الرال والدفة والظلام اللآلئ والموت بانفجار الرأس، والمراقبة طوال النهار، والركض حيث تولد اللؤلؤة، والسياط على ظهور الرجال، والدم الذي يتسرب واهنا– نقطة نقطة– وأكوام المحار– أين الرجال وأحلام الآلات والدخان والحدائق تعال الآن ليخرس هذا الفم إلى الأبد، تعال تزرع عظامك فوق هذه الصخرة الشيطانية»: «وتتحطم السفينة ولكن النوخذا يحتفظ بحزام اللآلئ وينتظر على الشاطئ المهجور بينما أخذ الرجال في التنقيب عن الماء والطعام والأسماك الصغيرة في البحر– فالماء يأتي من نبع في البحر– وهذه إحدى خصائص البحرين الفريدة– وأحصى النوخذا خسائر الرحلة في الرجال فجاءت ثلاثة من بينهم الصبي– وقبعوا على رمال الشاطئ

المهجور ينتظرون النجدة ويحتمون من البرد: «وتجوس كلمات الكاتب، لتغترف من باطن الشخصيات حكاياتهم وأشواقهم للأهل والزوجات»، ثم يعارك الرجال الصحراء برمالها وشمسها عملا على الوصول إلى ميناء ينقذهم من الهلاك جوعا في هذا الشاطئ المقفر بقيادة الربان أو النوخذا الجديد من زملائهم الذي يعمل اللآلئ والنقود- في حين يتحدث الجميع عن اللؤلؤ الضائع وعن المياه الآخذه في النضوب».

وفي وسط الصحراء التي تعبر عن الخواء النفسي للرجال الذين فقدوا هويتهم الخاصة تبدأ رحلة البحث عن الأمن والأمان وسط الرياح والعواصف والجوع والعطش، وينشط الصراع مرة أخرى بين الطبيعة والإنسان، وبين الإنسان والإنسان- ويتوه أحد الرجال وسط إحدى العواصف الرملية- وتختفي اللآلئ- وينشط الرجال بحثا عن اللآلئ المفقودة وكأنهم يبحثون عن جوهر الإنسان المفقود- جوهره الحقيقي المرموز له بهذه الآلئ البراقة التي تشبه النجوم في السماء.

وأخيرا يعثر الرجال على اللآلئ مكان اختفائها- ويبدأ الصراع حولها وسط هذه الصحراء – يحاول النوخذا إخفاءها عن عيونهم ويحاول الرجال الاستيلاء عليها من النوخذا، ويقف كل منهم في مواجهة الآخر، وحولهم تقف الطبيعة بخداعها وزيفها تهددهم جميعا بأسلحتها المشهرة، الجوع العطش الرياح الرمال، ويهدأ الرجال ويتدخل عقلاؤهم لإنهاء هذا الصراع، وتبدأ رحلة العودة إلى الأهل والزوجات وتبدأ ممارسات النفس البشرية وسط مظاهر اليأس والجوع، وتمثل جرعة الماء بالنسبة لهم

وكأنها ثروة كبيرة- وتطول لياليهم الخاوية- ومعاناة الجوع والعطش تهددهم بالفناء- ويفقدون رجلا ثم رجلا وينفد الماء حتى يصل بهم الأمر إلى مكان مأهول بالرحالة- فيقدمون لهم الماء والتمر ويعرفون بقصة اللآلئ فيحاولون الاستيلاء عليها منهم ثمنا لإنقاذهم حياتهم- ويبدأ الرجال في مواصلة رحلة العودة إلى الوطن والأمان بعد أن فقدوا حماسهم للآلئ وسط هذا الصراع المصيري المميت.

الرواية مليئة بمآخذ البدايات- كما أنها تتسم ببعض مظاهر الرومانسية بزخمها الشاعري ومجازها الخاص، واستخداماتها اللغوية التي تعبر عن هموم النفس ومعاناتها العاطفية وسط ممارساتا لواقعية والدرامية التي تتعرض لها شخصيات الرواية – بدءا من موت «مطر» أثناء الغوص في البحر، وفقد الصبي وسط الأمواج الثائرة، وحتى موت «حمد» في الصحراء أثناء البحث عن طريق العودة- وحتي منطق الصراع كان دائرا بينهم وبين الطبيعة، وبينهم وبين أنفسهم كان هو الآخر يمثل قيمة رئيسية في نسيج الرواية- كما أن صوت الراوي أو صوت الكاتب كان عاليا في ثنايا الرواية مما كان له أثر سلبي في تعميق الحدث وجعله يعبر عن نفسه من خلال مواقف الشخصيات وممارساتها الدرامية- كما أن رسم الشخصيات كان مسطحا ووصف الأحداث كان يستغرق صفحات طويلة أكثر من اللازم مما كان له أثر سلبي على الإيقاع الروائي للحدث.

القرصان والوجه الآخر للمدينة

الرواية الثانية في عالم عبد الله خليفة الروائي هي رواية «القرصان والمدينة»، وهي تختلف اختلافا جوهريا عن روايته الأولى «اللآلئ» من ناحية الشكل والمضمون، ومن ناحية الرؤية والأداة، ومن ناحية الفكر والصياغة- فهي عمل روائي يعتمد في إدارته على اللغة ذات الدلالة اللفظية والمجازية، وعلى محاولة توظيفها في خدمة مجموعة من الممارسات النفسية لشخصيات هلامية تظهر وتختبئ وتتحدث وتمارس حياتها بكل وضوح من خلال الحدث الذي يشبه جبل الجليد العائم- تبدو قمته على السطح، أما الجزء الأكبر منه فيختفي وراء السطور- الشخصيات التي تظهر في نسيج الرواية بعضها رتمه عال، وبعضها يكاد لا يكون حاضرا بالمرة- فشخصية كامل المدرس الكاتب صاحب الفكر الأيديولوجي المحرك لمحور الرواية بكل أبعادها وإسقاطاتها ورموزها ومجريات الأحداث فيها- والزوجة الحاضرة الغائبة هي التي تطل من ممارساتها ظلال الحقيقة التي تعيشها المدينة المهترئة بزيفها وعبثها، وتمردها فهي تنكر على زوجها وصديقه الذي أتي معه جلوسهم على أثاث المنزل، بحجة أن جسدهم المليء بالوحل الناجم عن مصر الطيق بينما هي ترتمي في أحضان الوحل غير عابئة بوجود زوجها وابنتها ندى التي تمثل الوجه البرئ الطاهر- كامل ينتشل نفسه من جدران بيته ويندفع مع طوابير مظاهرات مصنع الأسماك العملاق- الحدث في الرواية يعتمد على تداعي الخواطر وإلغاء الزمن وتيار الوعي والاستناد إلى الفعل ذي الدلالة اللفظية والتعبيرية، وكذا المونولوج الداخلي المعبر عن

خواء النفس، وبحثها الدائم عن ذكريات تجترها وتدفع بها إلى لحظات الواقع كنوع من التعادل بين النفس والواقع- إن عبد الله خليفة في روايته «القرصان والمدينة» يعتمد على تفتيت الكلمة والتركيز على اللفظ وكأنه عالم صغير، بحيث إنه يحاول أن يبرز طاقة الفعل ويجسده وبشكل منه لحظة مشحونة بالممارسات الحياتية الواقعية، وكما يقول إزرا باوند: «ما الأدب العظيم إلا لغة مشحونة بالمعاني إلى أقصى درجة» (٦)، «تمضي، والمقبرة لا تنتهي والحب ومضة تتحول في القلب إلى جذوره، أو لعبة لانتاج الأطفال- الرصيف لم يعد خاليا، ظهر عشرات الرجال فجأة بل مئات تدفقوا من استاد رياضي أو سينما أو المقبرة ذاتها، تدفقوا وملأوا الرصيف والشارع لغات شتى وهي تمضي بكبرياء تدخل في الزحام اتفقوا وأبعدوه إلى الجدار، امتلأ كتفه بالتراب وأحس بالضغط الشديد، عيناه تبحثان عن الشعر الأسود والبلوزة الزرقاء كالسماء الربيعية داس أحدهم على قدمه فتألم بصوت مسموع، إلا أن الدائس مضى ولم يعتذر».

كما اهتم عبد الله خليفة في هذه الرواية أيضا بهروب الشخصية من واقعها- من الزمان والمكان من الثابت إلى المتغير من الوعي إلى اللاوعي- عبر عن ذلك بتداعي الخوطر وتيار الوعي الذي يعتمد على مجموعة من الأحداث المترابطة في بناء عضوي يؤدي إلى دلالة خاصة يحكمها الموقف الدرامي للحدث، لذلك نجد أن عبد الله خليفة في روايته يعتمد على إغفال عنصر الزمن، وبالتالي الابتعاد كلية عن مكانية الحدث- وترك الحدث نفسه يتنقل داخل شخصيات الرواية في تلقائية

وعفوية تمليها عليها دلالة الموقف- فعندما يتهم كامل زوجته بالخيانة لأنه رأى سيجارة في المطفأة نراه يتنقل فجأة ليصافح الأكواخ ويحتسي القهوي في الدكاكين، إن عملية الانتقال من الثابت إلى المتغير داخل وعي الشخصية يضع هذه الشخصية داخل إطار محدد بحيث تظهر ملامحا وتستحيل مكوناتها إلى رمز ودلالة، إن زوجته التي ترمز إلى المدينة التي يتهمها بالخيانة التي تلفظه بعيدا، وتتهمه بالعمالة والفساد هي الوجه الآخر المعبر عن زخم الحياة في المدينة، إن الزوجة أو المدنية هي رمز للعهر- ورمز للتنصل من الانتماء إلى الواقع والبعد عن أدق المقدسات: «البيت مظلم لابد أنها نائمة- أشعل النور، ولم يزل الصمت عميقا، فتح غرفة النوم، كات فارغة، فتح غرفة ندى فوجدها نائمة لوحدها، لو أنها جلست فجأة لأصابها رعب في هذ الظلام، هل هربت؟، هل اختفت؟ فتح مرة أخرى غرفة النوم، الملابس كلها هناك النظام يسود مخدع الأحلام المفقر.

كان كل شيء رائعا قبل ساعات- قبل يديها وحضنها في صدره- كانت ترتجف من الانفعال، الكآبة والعزلة والخوف كلها انفجرت في لحظة مباغتة- اقترب منها- أحس بها امرأة معادية، كل الماضي الجميل أشلاء- الغد أحذية مهترئة، زحف تحت قدميها، زجف، صدره، اختنق بموج متلاطم، تصور نفسه شحاذا يسأل هدوءا وحبا، بدت الزاوية التي تكمن فيها بعيده، وهو يقبل يديها- تستطيعين أن تحيلي حياتنا إلى حجيم- تستطيعين أن تحولي ندى إلى جثة- البعد والحزن الغريب الذي

نما في عينيها، التأنيب الذي استعر وحده جعلها تتحول، تحضنه بقوة وتبكي بنشيج مرير».

لقد عبر عبد الله خليفة برواية «القرصان والمدينة» عن زخم الحياة المعاصرة، والحضارة المهترئة– واستطاع بمعمار هذه الرواية التي تختلف جوهريا عن روايته الأولى «اللآلئ» أن يوطد أقدامه في عالم الرواية، وأن يؤصل معطيات الحداثة في بواكير الرواية البحرينية، وأن ينتقل في ثاني أعماله الروائية من محور الواقعية إلى محور الرمز، وأدوات الحداثة مستلهما أيديولوجيته الخاصة في التعبير عن هذا الواقع، وموحيا إلى التتابع في رسم ما يدور داخل مصنع السمك الكبير الذي كان دائما عرضة للمظاهرات والاضطرابات غير المعروفة.

«الهيرات» والغوص في الأعماق

«الهيرات» هي الرواية الثالثة لعبد الله خليفة– وهي عودة مرة أخرى للتعبير عن البيئة الاجتماعية في عالم البحر والغوص– ولكن من خلال سلسلة من الصراعات بين رجال البحر وطبيعة المهنة التي تعتمد أحيانا على السخرة، وعلى تحكم النوخذا في البحارة– تماما كما عبر عبد الله خليفة في روايته الأولي «اللآلئ» عن الصراع بين الطبيعة والبشر في البحر والصحراء – وترصد الموت لمجموعة البحارة، وعلى رأسهم النوخذا من أجل اللؤلؤ والثروة.

نجده في روايته الثالثة «الهيرات» يصور مجتمع الغوص بأزماته ومشاكله ومعاملاته- والهيرات هي مغاصات اللؤلؤ- تجيء إليها السفن لصيد اللؤلؤ بينما هناك سفن أخرى وقوارب يقودها «الطواشين» تسعى إلى سفن الصيد لتشتري اللؤلؤ الحر.

يستهل عبد الله خليفة روايته بسفينة السيد أحمد التي تسرع بكل ما تستطيع إلى الهير للحصول على اللؤلؤ-كانوا أربعة بحارة وصبيا ورجلا عجوزا- البحارة يجدفون بقوة والصبي في مؤخرة السفينة يستعد لخدمة النوخذا كلما ألمح له بذلك- والرجل العجوز يمسك الدفة.

إن كل رجل يعمل على السفينة تتداعى خواطره، ويجتر ذكرياته مع نفسه، ومع هذا البحر الوحشي الكبير الذي لا يرحم- ويستخدم عبد الله خليفة أسلوب تيار الوعي في إدارته روايته، كل شخصيات الرواية تغوص في أعماق نفسها لتحدد لنفسها مكانا على وجه هذه البسيطة- وتحدد شخصيات من خلال هذا التداعي الذهني- ويتضح إصرار النواخذا على اللحاق بهذه الصفقة قبل غيره لحقق من ورائها ربحا وفيرا يسد به نهمه إلى المال واللؤلؤ-كما يصور عبد الله خليفة أيضا جزءا هاما من قانون التمرد في البحر- فالنوخذا هو الحاكم بأمره في عرض البحر، نجد ذلك حينما يتمرد أحد البحارة فيربط في صاري السفينة بعد أن يجلد للتجرؤ على محاولة حرق السفينة، والتطاول على النوخذا أثناء عملية الصيد- وعملية صيد اللؤلؤ من الأعمال المقدسة التي يحرص عليها النوخذا، كما

يحـرص عليهـا البحـارة- فهـي لهـا طقوسـها، واحترامهـا، وقدسـيتها، ولا يسمح لأي من الرجال أو البحارة المساس بها بأي حال من الأحوال.

ويسـجل عبـد الله خليفـة تفاصـيل وقـائع عمليـة صـيد اللؤلـؤ مـن الهيـرات (٨)- فالسـيد أمجـد النوخـذا «يرفـع منظـاره ويوجهـه نحـو بقعـة مـا» فـي حـين أوامـره لرجالـه لا تتوقفـوا جـذفوا نرجـو أن نصـل، اقتربـت الطريـدة والصيـاد يسـتعد- أدوات خزينتـه الحديديـة تتكـدس فيهـا الأوراق الماليـة، وطاسـات اللؤلـؤ، والابتسـامة الممتـدة علـى طـول الفـم، والكلمـة الناعمـة المتسللة من القلب – جذفوا ولا تتوقفوا إلا عند الهير- يريد أن يسابق التجـار الآخـرين- وجهـه اكتسـى بـالقلق والترقـب، وعينـاه تحـدثان فـي الشمال».

فـي حين يوصـي الصـبي «حمـدان» خدمـة السـيد النوخـذا بصـيد سـمكة وشيها وتقديمها له وكأنه يواصل الخدمة في البيت الكبير الذي دفعته أمه إليها دفعا- ويفكر الصبي في مخاوف أمه من هذه الرحلة البحرية-كما نتعـرف علـى مزيـد مـن الشخصـيات فـي عـالم الغـوص مثـل «سـيف بـن ناصر» الـذي مـات أبـوه قبـل سنة وترك لـه حجارة عـامرة- هـذه السـفينة، وهذه الجزيرة، وعدة مصائد وقوارب، وأراض وبيوت- وتبدأ المساومات، المـال بـاللؤلؤ- ويحـاول كـل تـاجر مـع الآخـر، بينمـا البحـارة يشـحذون ذهنهم في العودة إلى الزوجات والأهـل حيـث الـدفء والحنـان- وحين تقتـرب السـفن مـن بعضـها يسـأل البحـارة بعضـهم الـبعض عـن ذويهـم

وأحوالهم- ويتندرون ويضحكون، بينما في أعلى السفينة يجلس النوخذا يساوم زميله على صفقة اللؤلؤ الذي يمثل شريان الحياة لهم جميعا.

وتبدأ ملامح التغيير من مجتمع البحر واللؤلؤ إلى مجتمع المدينة والمكاتب- حين يبدأ ابن النوخذا المتعلم في إقناع «الصبي حمدان» في تعلم القراءة والكتابة.

ويرصد الروائي التحول من مجتمع الصيد والغوص إلى مجتمع التجارة والوظيفة والمدينة في هذه الصورة «: مال جديد يضاف وتتمكن من إقامة وكالتك- مبني كبير وموظفون وتجارة رابحة- الأرض حصلت عليها بفضل نشاط ابنك الدؤوب في بيت الدولة- من أن يتصور ويتحول من شاب بائس إلى موظف كبير- كلمته مسموعة دائما؟ حين تنشأ الوكان لن ترى البحر ثانية- أيتها اللآلئ الملونة بالدم والعرق والحق أغربي عن وجهي- أرض جديدة تضع يدك عليها- أيتها المصائد والسفن والقوارب احترقي إلى الأبد».

المعمار الفني لروايات عبد الله خليفة

يعتمد البناء الفني لروايات عبد الله خليفة على طبيعة المضمون الذي تعبر عنه هذه الروايات، فالروايات التي تعبر عن البيئة، ومجتمع البحر استخدم لها معمارا تقليديا واقعيا، ولغة خاصة انتهى مفرداتها من موروث البيئة، ومجتمع البحر، والغوص، والصيد، والعلاقات المتدنية بين رب

العمل والرجال الذين يعملون معه– والرواية التي تعبر عن مكنون الذات، وعبثية النفس استخدم لها تقنيات خاصة في بناء معمارها الفني– وبناء الرواية يختلف عن بناء القصة القصيرة– فالقصة القصيرة تعتمد على الحدث العرضي الذي يأتي كومضة مشحونة بموقف أو حدث خاص– أم الرواية فهي تعتمد على حدث طولي له بناؤه الخاص الذي يختلف عن بناء القصة القصيرة من خلال مجموعة من الأفعال ذات الدلالة، وهي التي تكّون الحدث الرئيسي للرواية.

وقد حاول عبد الله خليفة في أول رواية له أن يستخدم التقنيات الحديثة في ببناء معمارها من لغة وظفها توظيفا جيدا في إدارة العمل، بحيث جاء الإيقاع الروائي لهذا العمل معتدلا إلى حد كبير– كما أن السرد الفني الذي استخدمه أيضا جاء هو الآخر معبرا عن طبيعة الدراما الموجودة في بنية النص– نجد ذلك في رواية «اللآلئ» منذ أن خاض الرجال الصراع مع الطبيعة المتمثلة في البحر والصحراء والرحالة وشوقهم الدائم المستمر إلى العودة إلى الأهل والزوجات والأصحاب.

كذلك كان لاستخدام عبد الله خليفة أسلوب تيار الوعي والمونولوج الداخلي في صلب أعماله الروائية أثره في إثراء هذه الأعمال، وتعميق مفاهيم الدلالة عند الشخصية التي تمارس تداعي الخواطر التي تنتقل من حالة إلى أخرى.

كما أن محاور الحكي في رواياته جاءت هي الأخرى، خاصة في رواية «اللآلئ» و«الهيرات» معبرة عن مواقف كثيرة يمتلئ بها المجتمع

البحريني- فالعلاقة بين النوخذا «صاحب السفينة» وبين الرجال الذين يعملون معه خاصة في أدق دقائق المواقف التي يتعرضون لها جميعا- والعلاقة بين أصحاب السفن بعضه البعض، والمساومات التي تحدث بينهم في صفقات اللؤلؤ، والعلاقة بين الأبناء والآباء جاء كلها مطابقة للواقع ولما يمكن أن يحدث فيها من ممارسات ومواقعات وصراعات تفرضها طبيعة المواقف على الجميع.

وفي تصوير الشخصيات حاول عبد الله خليفة أن يكون صادقا مع نفسه في بلورة مواقف الشخصيات، فأعطى لكل شخصية سماتها الخاصة، ولكن بعض هذه الشخصيات لم تكن على المستوى المقنع، فتسطحت وضعفت بنيتها الروائية «شخصية النوخذا في «اللآلئ» -كما في «القرصان والمدينة» والسيد أحمد في «الهيرات»، كذلك كان لاستخدام تيار الوعي بكثرة في أعمال عبد الله خليفة خاصة في رواية «القرصان والمدينة» أثره السلبي لحاجة هذه اللون من القص إلى درجة وعي كبيرة بحقيقة الشخصية، والموقف الذي تعبر عنه هذه الخاصة- وفي هذا الصدد يقول الناقد «روبرت همفري» (٩): «إن كاتب تيار الوعي ككل الكتاب الجادين لديه ما يقوله- إحساس ما بالقيم يود أن يقدمه إلى القارئ – ومع ذلك فإنه على خلاف الكتاب الآخرين يختار العالم الداخلي للنشاط الذهني الذي يجعل فيه من تلك القيم قيما درامية- لكن النشاط الذهني شيء خاص، وينبغي أن يقدم باعتباره شيئا خاصا، وذلك لكي ينال الكاتب ثقة القارئ ونتيجة لذلك كان على كاتب «تيار الوعي» أن يفعل شيئين- أولهما أن يقدم النسيج الحقيقي للوعي،

وثانيهما أن يستخرج للقارئ معنى ما في هذا الوعي- وذلك يشكل معظلة بالنسبة للكاتب، لأن طبيعة الوعي تحتوى على إحساس خاص بالقيم- وعلى ألوان خاصة من التداعي، وعلى صلات خاصة متصلة بذلك الوعي، ومن أجل ذلك كان لغزا بالنسبة لأي وعي آخر خارجي».

ولم تكن المواقف التي نسجها عبد الله خليفة في رواية «القرصان والمدينة» والشخصيات التي عايشت هذه المواقف تتناسق في تداعي خواطرها، بل أحيانا كانت تبدو بعض هذه المواقف وقد شابها الغموض- واتسمت بالضبابية- نجد ذلك في شخصية «ناصر» في «اللآلئ» و«كامل» في «القرصان والمدينة» و«حمدان» في «الهيرات»، ومواقفهم النفسية التي تداعت لها خواطرهم، ونشط لها ذهنهم، نجد أنه من خلال ذلك قد استكانوا إلى واقعهم وهم يحاولون تلمس الحقيقة المرتبطة بالصراع الذي يدور داخهلم وخارج ذواتهم.

كذلك تمثل اللغة في أعمال عبد الله خليفة سمة تعبيرية رئيسية- فقد اهتم عبد الله خليفة باللغة القصصية اهتماما خاصا، وأعطاها ما تستحقه من الجهد والمعاناة، بحيث يعرف المتتبع لأعماله القصصية والروائية أن اللغة تشارك في بطولة هذه الأعمال مشاركة كبيرة، كما أن مستوياتها الفنية في تلك الأعمال تبدأ من اللفظة والمفردة والكلمة، ثم تسير إلى الجملة التعبيرية ذات الدلالة، ثم إلى السرد الفني ذي النسق الخاص، كما نجد أن عبدالله خليفة بجانب احتفائه بمستويات اللغة يحتفي أيضا بتفتيتها بإعطاء الألفاظ دلالاتها بالمناسبة لها في موقع وجودها، ولعل

الومضات اللغوية التي استخدمها عبد الله خليفة، وسرعة إيقاع الكلمات، والملمس البصري الذي تتميز به كل كلمة، وكل مفردة جعل الصورة التعبيرية في أعمال تشي بما تريد ولا تسجل الموقف فحسب- كما جعلها توحي ولا تصرح (١٠): «الليل وعطرها الذائب في الجسد، وساعات من الوحشة مرت ولا نشوة فرح، احتواها بحنو وهي صامتة، ساكنة، منطلقة بعيدا عنه، قبلها في خدها، وفمها، ارتعشت، وهوي يمشط صدرها بدورية دائبة- أين هي الآن؟ ينبغي أن تطلع من البحر كالجنية، ينبغي أن تتحطم هذه الحواجز الغريبة، تحركت أصابعها قليلا ولمست ظهره- إنها لا تريد طفلا جديدا، تبلع الحبوب بانتظام، لكن الضجر أو الكرة، أو الطفل، يمنعها عن الرغبة- لم لا تزال عاطفته متأججة؟ كيف واصل طقوس عبادتها طوال هذه السنين؟ ناغاها بود، وهي تبدو كقالب الثلج، سقطت يدها على الفراش، قد تنام في أية لحظة- حين التقى بها في الشارع، لم يستطع أن يتكلم- حين نظر في عينيها وتلعثم- ضحكت في وجهه- كانت السماء شاحبة، وريح نابضة بالشهوة تداعب الفساتين والشعر».

في هذا العالم الثري الخصب من السرد وبواكير البدايات الأولى لعالم الرواية في البحرين استطاع عبد الله خليفة باعتباره أحد رواد هذا الحقل من حقول السرد، وأحد كتاب الرواية المتميزين في منطقة الخليج، وأحد الروائيين العرب الذين عبّروا عن مجتمعهم بصدق وتميز- أن يضع إضافات متميزة في مسيرة الرواية العربية وأن يجعلنا نضع أيدينا على

علامات لها موروثها الخاص، وخصوصيتها الموروثة من صلب منطقة متميزة في الوطن العربي الكبير.

المراجع

دراسة أعدت خصيصاً لأسبوع الأدب البحريني المقام بمدينة الإسكندرية خلال الفترة من ١٩٨٩/٧/١٨ حتى ١٩٨٩/٧/٢٥ بمركز الوطن العربي «رؤيا».

وقد نشرت هذه الدراسة في مجلة شئون أدبية، ١٩٩٠ .

١- جريدة أخبار الخليج، البحرين «حوار»، أحمد محمد عطية عدد ١٩٨٢/١٠/٢٩.

٢- «اللآلئ» «رواية» دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٢ ص ١٧.

٣- المصدر السابق.

٤- المصدر السابق.

٥- المصدر السابق.

(هوامش)

١- «إسكندرية٦٧»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨ ص ٢٤٦.

٢- الرواية السياسية، د- طه وادي، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، ١٩٩٦ ص ٥٧.

٣- بحوث في الروايةالجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧٤ ص ٣٩٦.

٤- المثقف العربي والسلطة- بحث في روايات التجربة الناصرية، د- سماح أدريس، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢ ص ١١.

٥- الرواية ص ٦٧.

٦- الرواية ص .١٧٠

٧- الرواية ص ١٦٦.

٨- الرواية ص ١٦٤.

١. ٦- «القرصان والمدينة» (رواية)، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٢.

٩- البحر واللؤلؤ، أحمد محمد عطية، الدوحة، الدوحة، ع ١١١، مارس ١٩٨٥ ص ٤٤.

١٠- تيار الوعي في الروراية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة د- محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة

١١- القرصان والمدينة (رواية)، دار الفارابي، بيروت ١٩٨٢ .

دلالات الواقع في رواية الصحراء
«فئران بلا جحور» نموذجا

في السرد الروائي الليبي الحديث تبدو هناك علامات متوهجة من الإبداع الروائي والقصصي تطرح نفسها على الساحة لتعيد صياغة الواقع، وترسم ملامح من الظروف المحلية المرتبطة بإشكاليات الإنسان المعاصر، بقضاياه الخاصة، وهمومه، وهواجسه،

وتقدم نماذج ترصد هذا الواقع من خلال خطوط محددة تشترك فيها البيئة والطبيعة والإنسان، وهي تطمح في بناء خصوصية لها في الرواية العربية المعاصرة، كما أنها تطمح أيضا في التعبير عنالواقع الموضوعي للمجتمع من خلال نصوصها المفتوحة على هذا المجتمع، التي تأخذ من تجاربه وتوجهاته وخبرته وشخوصه أبعاد محاورها– ومن الأسماء الروائية الساردة التي رسخت أقدامها في هذا المجال نجد إبراهيم الكوني وأحمد إبراهيم الفقيه وخليفة حسين مصطفى ومحمد صالح القمودي ومحمد على عمر وصالح السنوسي وفوزية شلابي، وغيرهم من كتاب الرواية الليبية المعاصرين الذين سجلوا حضروا متميزا في الساحة الإبداعية السردية الليبية والعربية على السواء.

وإذا كانت الرواية قد ارتبطت بالمكان المديني لتعبر من خلاله عن قضايا الإنسان وإشكاليات الواقع بكل ما يحمل من صراعات وشخوص

ومواقف إنسانية وغير إنسانية، فإن ذلك قد انسحب أيضا عن المكان في الريف، حيث انتقلت الرواية أيضا إلى واقع القرية لتعيد صياغة نسق حياتي آخر يعايشه الإنسان، ويأخذ من ارتباطه به بعض ملامح هويته، وجزءا من سمات وجوده- ولاشك أن الأديب في جميع الأحوال هو ابن للبيئة الذي نشأ فيها، لذا كان لزاما عليه أن يكون إبداعه ثمرة تفاعله مع هذه البيئة وانعكاسا لما يعايشه على أرضها، فيتأثر بمعطيات مناخها الواقعي والنفسي والاجتماعي والأسطوري، ويعتمد على جوهر العالم المحيط به والمتوحد معه ليعيد صياغته من جديد في نسق فني يعبر عن ذات كاتبه ورؤيته تجاه واقعه، ولاشك أن السرد الروائي الذي اعتمد الصحراء كمكان يرصد من خلاله هذا المناخ الخاص كان هو الاستثناء الخارج من قاعدة المكان المديني والمكان الريفي الذي اعتمدت عليه زائدة الرواية في بداية عهدها وبواكيرها الأولى- ورواية الصحراء جانب من الجوانب المهمة والمتميزة في السرد الروائي العربي المعاصر لها قضاياها الفكرية والاجتماعية والسياسية، كما أن لها ارتساماتها الخاصة التي لا تخلو من خصوصية يفرضها واقع الصحراء وطبيعة الحياة فيها، حيث الأساطير والغموض والسحر وجماليات الشكل المنبعث من هذا المشهد الساكن الذي يلفه الغموض كلما توغلنا داخله- ومن الروائيين الذين اعتمدوا الصحراء، خاصة الصحراء الليبية مكانا وزمانا وواقعا خاصا في اعمالهم السرية الروائيان إبراهيم الكوني وأحمد إبرهيم الفقيه- والخيال الصحراوي في أعمال الكوني والفقيه خيال خصب، ثري بالدلالات وهو: «يحدد من الناحية السردية وجهة نظر الشخصيات التي

تعيش فيه- إنها شخصيات موجودة على حافة الحياة دائما، وكأنها في صراع أبدي مع الموت- لا وقت لديها للتفكير إلا بما يحفظ لها استمرارية وجودها، ويحصنها من مواجهة الفناء، فكل شيء في المجتمع الصحراوي قابل للحياة والموت في آن واحد» (١) – لذا كانت روح الصحراء تنبع من هذا المجهول المسيطر على عالمها الخاص، والذي يصل في بعض الأحيان إلى حد القداسة والرهبة، فهي تزخر بعالم منبسط خاص له تخومه وحدوده المكانية المجهولة، كما أن له أيضا أوجه حياة لها طبيعتها وسماتها الخاصة، وهي تنبع من هذا المنبسط العريض من الأراضي الرملية الشاسعة بما تحويه دروبها وتضاريسها من حياة فطرية ومظاهر حية لصراعات تدور حول طريقة الحياة ذاتها، ولاشك أن سلطة المكان الصحراوي في حد ذاته هو المعبر عن دلالات ومفارقة الواقع فيه خاصة ما يرتبط في أغلب الأحيان بمغزى الحياة والموت، ففي الصحراء تبدو المفارقة واضحة والاحتمالات أكثر قوة، وهي في السرد الروائي تمثل المعادل الموضوعي الأكثر فضولا عند المتلقي، لما لها من خيال واسع مليء بحواس غير مألوفة، ومتاهات هائلة، ودروب زمنية دائرية تنتهي نم حيث هي تبدأ "لهذا السبب فإن المجتمعات الصحراوية مجتمعات بلا زمن، تعيد إنتاج نفسها باستمرار بطريقة واحدة وكأنها موجودة في الأبد، وهكذا يعطي المكان نوعا محددا من الزمان الدائري ويفرضه في هذه البيئة- وبالطبع فإن المكان والزمان، كليهما، يمليان وجهة نظر معينة تقترن بهما» (٢) – وهو ما نجحت الرواية في رصده وتصويره والتعبير عنه.

ولعل الأداء النفسي للعالم الداخلي للشخصيات التي تعيش الصحراء، وتبحث عن أبسط مظاهر الحياة فيها بأي وسيلة من الوسائل هو المعبر الحقيقي، نحو معرفة أن سلطة الصحراء كمكان وكأسلوب حياة هي السلطة الطاغية والمسيطرة على سكان هذا المكان، لذا نجد أن هذا المنحى قد وجد بصورة مكثفة في بعض الروايات العربية التي اتخذت من المكان الصحراوي ملمحا لها.

وإذا كان عالم إبراهيم الكوني الروائي بعد ملحمة الحدود القصوى كما أطلق عليها، فإن عالم أحمد إبراهيم الفقيه الروائي هو عالم يحكمه الصراع الدائم للإنسان بين القديم والحديث، بين الإنسان وذاته، بين الرجل والمرأة، بين الأبيض والأسود، عالم متمرد دائما يحمل أزماته على كاهله، لكنه في نفس الوقت عالم تطور يعيش المدينة والقرية كما يعيش الصحراء، يعيش الحياة كما هي في أي مكان كان، كما أن له زمنه الخاص المتطور، والمحدد سلفا وهو كما يقول: «إنه صراع متأصل في نفوسنا، نحن القرويون الذين عشنا في مجتمعات بدائية ثم انتقلنا إلى مجتمعات عصرية وقرأنا واطلعنا– من الأسئلة التي شغلتني دوما: ماذا يحصل بين هذه الجبلة التي جبل عليها «الريفي» بحكم الموروث والطبيعة والتكوين القديم، والمكتسبات الإنسانية والثقافية التي جاء بها التحصيل العلمي، نحن نعيش في عصر تغير سريعا، وأنا كجيلي كله كنت شاهدا على تغييرات سريعة، من الجمل إلى الطائرة، ومن القنديل إلى المصباح الكهربائي، هذه التحولات الخطيرة غيرت كثيرا من المفاهيم بما فيها مفهوم الزمن نفسه، فكان لابد أن تطغي على وعينا» (٣) – لذا

نجده في ثلاثيته «سأهبك مدينة» و«هذه تخوم مملكتي» و«نفق تضيئة امرأة واحدة» يطرح أزمة المثقف العربي في غربته النفسية والجسدية، كما يجسد صراع القيم المتناقضة بين الشرق بعاداته الموروثة وقيمه المعروفة والغرب وحضارته المدنية الصاخبة، ولعل الصدام الحضاري بين الموروث الشرقي والحداثة الغربية كان هو معادلة الموضوعي في ثلاثيته التي أطلق عليها بعد ترجمتها إلى الإنجليزية ثلاثية «حدائق الليل» – وفي رواية «حقول الرماد» نجد أن رؤيته للذات والعالم في هذا النص، وإن كانت تبدو من وجهة نظر سوداوية متشاءمة مفادها أن علاقات الشخصيات الروائية بعضها البعض، ومع الطبيعة تبدو علاقات عداء وتضاد وحرمان مما حول واقعها إلى واقع قائم، إلا أن أحلامها التي حاولت تحقيقها قد تحولت إلى مجرد أمنيات ربما هي لم تتحقق إلى بلوغ ما تريد، وعلى ذلك فقد أصبح اليأس هو السمة الغالبة على مناخ هذا النص بفعل الممارسات اللا إنسانية التي تمارسها الشخوص العائشة حياتها من خلال الخوف والقمع، وأيضا بفعل الظروف الاجتماعية التي أثرت في حياة الناس، في بيئة مثل بيئة واحة «قرن الغزال» الصحراوية التي لا تملك غير أشجار النخيل، وهذه المرأة الموسومة بـ«جميلة» التي كانت مصدر متاعب لأهل هذه الواة كلهم بسبب جمالها الذي فتن الجميع، وعلى رأسهم المتصرف في شئون القرية، لذا كانت حياة الناس والشخصيات النابعة منها محكومة بحقائق المكان واساسيات تكوينه، وممارسات شخوصه، وتحلقها حول هذه المرأة التي تمثل في واقع الأمر الحياة بكل مغرياتها.

وفي روايته الأخيرة التي صدرت عن دار الهلال وهي رواية «فئران بلا جحور» يرصد أحمد إبراهيم الفقيه عالم متكامل يعيش الصحراء في منظومة حياتية تتشابك فيه المصالح والمنافع الخاصة إلى حد الصدام الحتمي بين الإنسان والطبيعة والحيوان، وحيث تحتدم المشاعر الإنسانية في أشد أوقات الصراع تعقيدا، يبرز جوهر الإنسان الحقيقي في هذا المكان الموحش من العالم، وتتجلى غيرته على حياته وعلى دينه وعلى تقاليده وعلى عشيرته وعلى ذاته، وتتجسد في نفس الوقت بينه وبين ربه لتضيء شعلة من الإيمان الخالص، وتوهج طريق الخلاص الذي يبحث عنه الجميع، ويحتمون به في مثل هذه الأزمات والمحن– والنص يحمل من دلالات الواقع في صحراء «جندوبة» ملامح ما تعبر عنه علاقة الإنسان بقدره، وعلاقة الإنسان مع ذاته، ومع الآخرين، والصراع الدائر مع المكان من أجل البقاء، وتجربة النص تعتبر من التجارب الحية في الرواية الليبية المعاصرة، وهي رؤية لها خصوصيتها تختلف عما عبر عنه الفقيه في «حقول الرماد» وثلاثية «حدائق الليل»، ففي دلالاتها الواقعية في عالم الصحراء والذي استخدم له الكاتب أبعادا محددة من الفانتازيا لإبراز الواقع واستبطانه، كما استخدم له أيضا عنصر المفارقة لتحديد وقائع وممارسات هذا الواقع، كما استخدم له سردا وصفيا مباشرا، ولغة شاعرية تحمل من الدلالات ما تعبر به عن الذات وهواجسها ومخاوفها قبل أن تعبر عن المكان والوجود الإنساني ذاته، مما أثرى النص وعمق آليات سرده من خلال استخدامه أيضا لموروث فني حكائي استمد بعض منه من الشكل الذي جاءت به حكايات «كليلة ودمنة»، حينما جسد

مجتمع بعض الحيوانات والزواحف الذين داهمهم الإنسان وقضى على بعض مظاهر الحياة في مجتمعهم الصغير، كما جسد الكاتب ميثولوجيا الحياة في الصحراء الليبية، حينما أبرز أبسط مظاهر الحياة في هذه البيئة الصحراوية الساكنة، بما لها من شكل خاص وتضاريس ذاتيه وجغرافية خاصة، كما عبر عن كم الالتباسات التي طرأت على الواقع الصحراوي واصطدام شخوص الرواية مع واقعهم المأزم، وحياتهم الجديدة إلى حد التفكير في النكوص والعودة من حيث أتوا، أو تطيين البيوت للموت في قبور يصنعونها بأيديهم وليس بأيد غيرهم.

وفي كلمته التي تصدرت النص يقول الدكتور أحمد الفقيه: «إن التجربة التي تتناولها أحداث الرواية، تجربة قريبة من وجداني، لأنني كنت شاهدا من شهودها وأنا طفل في العاشرة، ولعل تقدم العمر، وإحساسي بوطأة السنين التي أحملها على كاهلي هي التي حفزتني لاستعادة ذلك العالم الغاطس في سديم الزمن الغاير، واستحضار شخوصه وأحداثه وبعثها من جديد في عمل أدبي يستمد عناصره الأولى من تلك التجربة الإنسانية البالغة العمق والخصوبة بكل ما رافقها من ألم وعذاب ومعاناة» (٤)، وعلي الرغم من أن الرواية قد كتبت في بداية الستينيات، ونشرت فصول منها في مجلة «الرواد الأدبية» المحتجبة خلال عام ١٩٦٧ ثم أهملها الكاتب لظروف خاصة، إلى أن تم نشرها كاملة عام ٢٠٠٢ أي بعد ٣٥ عاما تقريبا من بداية كتابتها، إلا أنها تحمل من الطزاجة والحداثة في المضمون ما يجعلها تحمل من دلالات الواقع ما يجعلها تعبر عن الواقع الآني المعيش بكل ما يحمل من تأزمات اجتماعية وسياسية وغرائبية.

إن البطولة في رواية «فئران بلا جحور» هي للإنسان المطلق والمكان المتوهج والمشاعر المحتدمة للشخصيات في أوج محنتها، وقد نجح الكاتب في تضفير هذا الثالوث للتعبير عن رؤية إنسانية حية في قلب الصحراء يعيشها الإنسان في مكان موحش، ويتعرض لمحنة الجوع، ومأزق الموت، لقد امتزجت مشاعر الإنسان في هذا المكان مع عنف الصدمة التي منيت بها قافلة أهل النجع التي جاءت هذه البقعة من «جندوية» فلم تجد الحصاد المرتقب كما سمعت عنه، وصورة لها خيالها بل وجدت سرايا وخواء طاغيا، فتجسدت أمامها كتلة هائلة من الحزن والقلق والخوف والترقب تضافرت كل الجهود لإزاحتها من الطريق، والتغلب عليها، ولكن قسوة الطبيعة كانت أقوى من قدرتهم على ذلك، لذا شغل بها الجميع وعلى رأسهم الشيخ «حامد أبو ليلة» كبير أهل النجع وزوجته الحاجة خديجة، وعاش أفراد القافلة جميعهم لحظة الموت كاملة بعد أن سدت أمامهم كل السبل، حاولوا تأجيل زمنه بعض الوقت عندما ضحى الشيخ حامد بجمله وهي رفيق عمره، ليأكل منه أفراد القافلة باعتبار أنه هو المسئول عن حضورهم إلى هذا المكان، وكان إحساس الشيخ حامد أثناء ذبح الجمل ومشاعره الطاغية تجاه رفيق عمره الذي رافقه في سفره الطويل سنين، وأياما كثيرة، بل كان سببا في إنقاذه من الموت في أحد مرات سفره، كانت مشاعر وأحاسيس متضاربة تتأرجح بين الحزن والهلع على فقده للجمل رفيق عمره وبين واجبه تجاه عشيرته، إن دلالة الواقع في هذا المشهد الحزين الذي شاركته فيه كل القافلة كان يعبر عن عظم الفقد، وحجم المسئولية التي كان يحملها

الشيخ حامد على عاتقه: «كان حامد أبو ليلة الوحيد من أهل النجع الذي لم يشارك في هذه الوليمة، لأن نفسه أبت أن تستسيغ لحم هذا الكائن الذي أخلص في خدمته حتى آخر العمر، (٥) – ويتخذ كفاح أهل النجع أشكالات عديدة في مواجهة مصيرهم المحتوم، فكل فرد من أهل النجع كان يفكر تفكيرا عميقا في مصيره ومصير من معه في هذه الحنة الكؤود– حاول أهل النجع البحث عن الطعام حولهم في كل مكان حول التلال وفي الأماكن البعيدة دون طائل، في الأعشاب التي تنبت بطريقة شيطانية، والزروع الصحراوية غير القابلة للأكل، وقد استخدم الكاتب الموروث الديني من خلال الرمز المحكي من قصة السيدة «هاجر» وابنها «إسماعيل»، حيث يجيء السير بعد العسر في نفس المنطقة الصحراوية الجرداء، فبعد صلاة الحاجة «خديجة» زوجة الشيخ حامد ودعائها إلى الله أن يفك كربهم ويخرجهم من محنتهم: «ما إن رأت جزءا من قرص الشمس يظهر من خلف الأفق حتى مدت ذراعيها وبسطت يديها تضرعا وابتهالا لخالق الكون، قائلة بصوت خاشع خاضع: اللهم يا نور الأرض والسماء ورب الشمس والقمر والنجوم، والأفلاك الدائرة في سدم الفضاء ومنشئ هذا الكون الذي لا يحده حد، ولا يحيط بأسراره إلا واحد أحد، فرد صمد – أفرج كربتنا، وأخرجنا مما نحن فيه من ضنك وشقاء، إنك أعلم بنا منا، وأدري بما في نفوسنا وضمائرنا، وما سيؤول إليه مآلنا غدا، فإغثنا وارحمنا– يا من وسعت رحمته كل شيء» (٦).

وبعد انتهاءها من الدعاء وجدت حفيدها الصغير «علي» يبحث عن النبتة الشهية التي يحب ثمارها داخل الخيمة ووجدت بجانبه أكداسا من السنابل المحملة بالثمار الذهبية المكتملة النضج من القمح والشعير: «إنها لا تكاد تصدق، حتى ملوك الجان الذين يتحركون في الخفاء، يريدون إنسانا يجيد استخدام طلاسم النبي سليمان، كي يقوموا بخدمته على هذا النحو، وإحضار هذه الحزمة من السنابل في هذه الوقت القصير الذي يممت فيه صوب مصدر النور– وقبل أن تتحرك بأي اتجاه لمعرفة سر ما حدث، سجدت وهي جالسة في مكانها سجدتين شكرا لله على نعمائه، وتمجيدا لفائق قدرته وإبداعه» (٧) – لقد أدركت الحاجة «خديجة» بحدسها الإيماني العميق أن الله قد فرج كربتهم، ولكنها لم تكن تعتقد أن يكون ذلك بهذه السرعة الفائقة، لقد نبش حفيدها الصغير «علي » على نبتته المفضلة في جحور الفئران الصحراوية ووجد هذا الكم الوفير من أكداس السنابل المحملة بأشهى الثمار التي اخرجتها «جندوية» حتى الآن– لم يصدق الشيخ حامد ما حدث، ولكنها كانت المعجزة التي حدثت في هذا المكان الصحراوي الملغز التي كان يعرف تماما إنها ستحدث، وأن الله لن يحزنهم، ولكنه لم يكن يعرف الطريقة التي سيتم بها هذا الانفراج.

على الجانب الآخر في هذا المكان الموحش بالنسبة لأهل النجع كانت هناك محنة أخرى حلت بسكان المكان الأصليين « الجرابيع» والزواحف من النمل والخنافس وغيرها من الحشرات ساكنة هذا المكان، لقد داهمهم أهل النجع ودمروا بعض بيوت النمل حين داست الجمال

والحمير على أحد مدنهم عند قدومها، لقد صور الكاتب مجتمع الجرابيع تصويرا سرديا أنسن فيه طريقة الحياة لتلك الفئة من الحيوانات ذات السيقان الطويلة التي تمثل الغالبية العظمي لسكان هذه المنطقة من الصحراء- كما صور أيضا مجتمع النمل والنظام الدقيق الذي استخدم لمحاولة إنقاذ مجتمعهم من الدمار الشامل، كما لجأ الكاتب أيضا إلى إبراز التعاون بين الحيوانات بعضها البعض في مواجهة هذا الوافد الجديد الذي أتى هذا المكان ومعه أسلحة الدمار، لقد أتى الإنسان إلى هذا المكان ومعنى ذلك أن الخراب سوف يعم مجتمع الجرابيع وباقي المجتمعات الأخرى، ويجب عليهم أن يبحثوا لهم عن مكان آخر يقيمون فيه، هكذا أشار عليهم أهل الرأي والفتوي من كبار الجرابيع في المنطقة، واجتمعت الزواحف أيضا للمشورة وأخذ الرأي بشأ هذه المحنة التي ألمت بمجتمعهم، وأشار البعض بالهجرة وأشار آخرين بالمقاومة والحرب ومناصبة الإنسان العداء حتى يرحل.

وتتطور الحياة في «جندوبة» حين يفد فجأة وعلى غير انتظار وافد آخر جديد على المنطقة، جماعة متحررة من الغجر من قبيلة «آل جبريل» بحثا عن الطعام في هذه المنطقة الصحراوية، حضروا إلى المكان وسكنوا المنطقة المقابلة لأهل النجع، ويستخدم الكاتب المفارقة في إبراز وجه التناقض الحادث نتيجة ذلك، وتبدو دلالة هذه المفارقة في كل من ممارسات آل جبريل وأهل النجع، لقد حضر آل جبريل في سيارة حديدية حديثة بحثا عن الطعام أيضا ولم يأتوا بمواشيهم وجمالهم، كما حدث مع أهل النجع القادمين من «مزدة»، كاتن نساء «آل جبريل»

تسير سافرات بينما نساء أهل النجع لا يخرجن إلا للضرورة وهن متحجبات، نساء آل جبريل يعملن مع الرجال جنبا إلى جنب، ويتحدثن في أحاديث لا تستطيع نساء أهل النجع الخوض فيها، وبينما يترأس قبيلة أهل النجع الشسخ حامد أبو ليلة، يترأس جماعة «آل جبريل» امرأة هي «رابحة» العرافة، وينشأ صراع بين علم «رابحة» من جهة، وإيمان «برهان الفقي» أحد أفراد أهل النجع من جهة أخري، وفي حين يأكل أهل النجع الشعير والحنطة وهو أكلهم المفضل، يغرم آل جبريل بأكل لحوم الجرابيع، وبينما ينام أهل النجع مبكرين حتى يستطيعوا العمل مبكرين في استخراج أكداس السنابل من جحور الجرابيع، يقيم آل جبريل الاحتفالات والسهرات وجلسات السمر التي يرقص فيه الجميع رجالا ونساء، وينشدون أغانيهم وأهازيجهم الخاصة، ويسهرون إلى ساعة متأخرة من الليل– وينشأ الصراع بين كبراء أهل النجع الذين يرفضون مصادقة الوافد الجديد، فالحاج أبو حمامة يبدو متشددا في حكمه على «آل جبريل» ويرفض الاقتراب منهم والحديث معهم، بل ويهدد إن حدث ذلك إن يرحل بمفرده، بينما يقف الشيخ حامد موقفا معتدلا منتظرا ما سينجم عنه الموقف هؤلاء القوم، وفي نفس الوقت يحاول آل جبريل التودد إلى أهل النجع بأي طريقة وبأي وسيلة كانت، ولكن هذا الوضع لا يستمر طويلا فسرعان ما تنشأ علاقة بين كل من «برهان الفقي» إمام أهل النجع وبين «رابحة» عرافة آل جبريل، وبين «مسعود» الزمار أحد شباب أهل النجع، و«زهرة» أحد فتيات آل جبريل، ويرفض الجميع من أهل النجع هذه العلاقة الجديدة، ويحاولون وأدها في مهدها

قبل أن يستفحل الأمر، ولكن مظاهر الجوع والبحث عن الطعام، واكتشاف آل جبريل لأكداس السنابل التي يحاول أهل النجع إخفاءها عنهم، جعل العلاقة بينهم تأخذ منحى جديدا، فقد اتفق الطرفان عن طريق برهان الفقي الذي كان بارع الحجة والرأي، ورابحة بمنطقها الأنثوي البليغ، بأن يتعاون الجميع في تقسيم الطعام في هذه المنطقة من الصحراء، فيكتفي أهل النجع بطعامهم من السنابل، ويتركوا آل جبريل ينعمون بأكل الجرابيع مع مشاركتهم لهم في استخراج السنابل من جحور الجرابيع، بشرط عدم إفشاء هذا السر إلى أحد آخر حتى لا يحضر وافد جديد إلى المنطقة ويشاركهم في مصدر رزقهم هذا، إزاء ذلك حدثت انفراجة في التعامل بين أهل النجع وآل جبريل، وتطورت العلاقة سريعا بفعل المغريات التي قدمها آل جبريل، وبدأ أفراد الجماعتين يقتربون من بعضهم البعض، حتى كلل هذا الاقتراب بالمصاهرة بين الجماعتين، وتزوج مسعود الزمار من زهرة على غير عادة أهل النجع ثم تزوج برهان الفقي من رابحة، ثم جاءت الانفراجة الكبرى حينما بدأت السيول تتدفق على المنطقة وأخذ الماء والخصب والنماء يعم المكان.

البناء الفني

ثمة منطقة مشتركة بين البحث الأنثربولوجي والعمل الروائي تتمثل في اهتمام كل منهما في إعادة بناء «العالم الإنساني»، وإن اختلفت أساليب كل منهما تجاه ذلك– فأحيانا يعتد القص أو الحكي في كل من العمل

الانربولوجي والرواية على وجود «حبكة» في كل منهما وإن كان ذلك أكثر ظهرورا بطبيعة الحال في العمل الروائي– وفي رواية «فئران بلا جحور» يبدو السرد الروائي وظاهرة الرصد الأنثربولوجي متجاورين في خطوط النص الرئيسية، ولعل وجود نقطة محورية في ظاهرة الرصد الانربولوجي داخل النص تتمثل في أنسته حياة الحيوانات ومناصبتها العداء للإنساء الوافد إلى أرضها ليشاركها الطعام والحياة معا، وهي النقطة التي استند إليها الكاتب ليقيم دعائم الحبكة الرئيسية للنص الذي كان حريصا على أن تكون هي لحظة التنوير المصاحبة له، وليبرز أيضا من خلالها طبيعة الحياة في هذه البقعة من الصحراء، فالأحداث في هذه المنطقة محكومة بتصور كل من الأنثربولوجي والروائي معا للنص الروائي أو لظاهرة الرصد فيه، لذا فإن الكاتب في هذا النص كان حريصا على الاهتمام بالسرد الروائي من ناحيةاللغة ورسم الشخصيات وتوضيح المفاهيم الاجتماعية السائدة، وأيضا كان حريصا على اقتطاع مجتمعا محليا محددا ومحدودا وواضح المعالم يركز فيه بحثه دون أن يسقط من الاعتبار العلاقات المتبادلة بين الشخوص وسائر المخلوقات المتواجدة معها على الساحة من خلال إبراز الظواهر الاجتماعية، والصراعات الدائرة وغيرها من مظاهر الحياة الموجودة داخل إطار النص، وقد نجح الكاتب في تسجيل الأحداث بصورة تبرز شريحة من الحياة المتصارعة والمتضادة في رقعة صغيرة من الأرض، وفي بؤرة زمنية محددة مستخدما لغة سردية حكائية تسير في إيقاع لغوي بسيط وتتأرجح تبعا لمجريات الأحداث ما بين الوصف والسرد المباشر والتداخل، وكما قال رولان

بارت في كتابة «الكتابة عند درجة الصفر»: إن القص أو الحكي يقلص التجربة الإنسانية ويركزها في نقطة زمانية ترتفع عن الوجود المحسوس الملموس المقيد بالعوامل والقيود المادية» (٨) –كما عني الكاتب أيضا في بنائه الروائي باستخدام التفاصيل النفسية لدى الشخوص، والتفاصيل الوصفية للطبيعة ومزج هذين العنصرين بغرض إبراز دلالات الواقع في المكان الصحراوي، وربطه بالشخصية الأصيلة التي تمثلها «الجرابيع» والشخصية الوافدة التي يمثلها «الإنسان»، كما تجسدت جماليات النص في هذه التيه الموضوعي الذي طرحه النص والذي مزجه الكاتب بحبكة الأزمة التي وجد أهل النجع أنفسهم فيها حين وفدوا إلى «جندوبة» باكتشافهم عدم وجود مصدر للرزق الوفير كما كانوا يعتقدون، ثم استكمله الكاتب بتصوير الصراع الذي دار بين حضارتين متناقضتين في الشكل، ومتصادمتين في الممارسة هما آل النجع وآل جبريل، ومن ناحية الشكل تطرح الرواية كثيرا من اللوحات المشهدية ذات التكوين اللافت للنظر، خاصة المشاهد التي تجمع في مشاهدها الحيوان والإنسان على السواء، إجتماع الجرابيع لحل المشكلات الواقعية الملحة في عالمهم بعد وفادة الإنسان إلى أرضهم، واجتماع النمل لإنقاذ أحد مدنهم المدمرة، واجتماع الكلاب للاحتفال بالنصر على الذئاب التي حاولت الاقتراب من النجع، واجتماع أهل النجع وآل جبريل بعد اتفاقهم على تقسيم الثروة في منطقة «جندوية» دون تدخل آخرين معهم في هذا المجال– من خلال هذه القراءة لهذا النص الروائي الذي يطرح العديد من التساؤلات الملحة والقضايا الساخنة التي لا شك تطفو على الساحة

في الوقت الحاضر، والذي في كتب في أوائل الستينيات برؤية تنبؤية حاول فيها أحمد الفقيه أن يبرز من خلال أسئلة الرواية الصراع الحضاري بين الجديد والقديم، بين الشرق والغرب، بين العلم والإيمان، بين الأصالة والمعاصرة، بين العناصر الوافدة والأخرى الحاضرة، بين نظرة الإنسان إلى ذاته وإلى همومه وإلى الحياة كلها.

(هوامش)

١- الخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني- ملحمة الحدود القصوي، سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ٢٠٠٠ ص ١٤.

٢- المصدر نفسه ص ١٤.

٣- ابن الصحراء يكتب عن تغير الزمن والإنسان اللامنتمي «حوار» مع د- أحمد إبراهيم الفقيه، عمار الجندي، الوسط، لندن، ع ١٩٩ ، ١٩٩٥/١١/٢٠ ص ٥١.

٤- فئران بلا جحور، روايات الهلال، القاهرة، ٢٠٠٢ ص ٦.

٥- الرواية ص ٣٥.

٦- الرواية ص ٥٦.

٧- الرواية ص ٥٨.

٨- الرواية الانثربولوجية بين الواقع الأثنوجرافي والخيال الإبداعي، د- أحمد أبو زيد، عالم الفكر، أبريل/ مايو ١٩٩٥ ص ١٣٨.

«فخاخ الرائحة» بين استلاب الواقع والبحث عن الذات الضائعة

«هلا أعرتني أذنك فان جوخ، حتى أقاوم سخرية العالم،

وأذهب أنت مع محبوبتك العاهرة إلى الجحيم»

«طرّاد» في «فخاخ الرائحة» ليوسف المحيميد

البحث المضني عن الذات الضائعة وسط استلاب الواقع وتأزمه هو المحور الأساسي لرواية «فخاخ الرائحة» للروائي يوسف المحيميد الذي يجسد في هذا النص مراحل متداخلة وعديدة لواقع ما تمر به بعض الشخصيات الإنسانية المأزومة، والمتدنية وسط ممارسات و مواقف لا إنسانية على مستوى الواقع والخيال، من خلال متواليات قصصية متواترة، قام الكاتب فيها بصياغة نسق روائي خاص ذي إيقاع سردي متداخل ومتقاطع الشخوص والأحداث،

حيث أقام من خلاله دعائم بناء فني يعتمد على المتوالية القصصية المحملة بعناوين دالة تعّبر عن الكامن داخلها، وبرؤية تخييلية جسد فيها بعض الملامح والظلال من الواقع الإنساني الموتور والمستباح والمتهدم لشريحة شبه غرائبية من الحياة، جسد أيضا عبر هذا النسق وهذه

الصياغة الغرائبية المعني والبنية، رؤية وتجربة شائهة متعطشة لاستلاب الواقع لبعض الذوات الضائعة، التائهة وسط دهاليز الحياة، جذبتها فخاخ أحكمت حولها بعناية فائقة، بحيث أوقعت بها في مهاد عميقة لا خروج ولا مهرب منها ولا فكاك، منتخبا، لذلك العديد من الشخوص المقموعة والمستثارة والمتحلقة حول ذاتها الإنسانية، منتهزا هذه القيمة الحكائية المثيرة الواقعغة عبر متوالية قصصية متعددة، شّكل منها وقائع هذا النص، بحيث جاءت بنيته الأساسية عبر ثلاث حكايات متقاطعة ومتداخلة، جسدت كل منها هذا الواقع بكل ما فيه من متناقضات ومفارقات إنسانية ووحشية طاغية، ومعالم غربة نفسية وجسدية عاشت فيها الشخوص واقعها المستباح وشكلت من خلاله نوعا خاصا من العدوانية المتبادلة طالت مناطق من الصعب التكهن بمدى إنسانيتها وآدميتها على المستوى عالم والخاص بأي حال من الأحوال، وقد استطاع الكاتب أن يجعلها كمصدر جاهز ومهم لمساهمات القارئ الذاتية معه في إعادة صياغة بنية سردية متوحدة مع الذات، تحمل داخلها معالم تجربة شبه غرائبية، وشبه متوحشة تثير الإحساس بها، وتستثير الواقع والخيال معا، وهي تجربة الرائحة وما تفعله هذه التيمة البيولوجية من آثار عميقة للإنسان، وقد اسخدم هذه التيمة قبل ذلك الروائي الألماني «باتريك سوزكيند» في روايته «العطر»، إذ جعل الرائحة هي المحور الأساسي لمفارقات ومضمون النص، وجعلها أيضا فخاخا وشراكا يصطاد بها القاتل في هذه الرواية ضحاياه- ولعل العناوين الدالة والمؤولّة التي وضعها الكاتب لفصول هذه المتوالية القصصية في سرديته الروائية «فخاخ

الرائحة» وتحميلها بتيمات خاصة مرتبطة بالغرائز الإنسانية المعقدة داخل نسيج النص ما يغني السياق السردي المتدفق بأحداث الوقائع والمواقف المأساوية المتداخلة فيها، والمتقاطعة معها، والمتحلقة حول هذا النسق القصصي الدائرة الذي أرتآه الكاتب، كل هذا من خلال مجموعة من القصص المتشابكة والمتلاحمة، تبدأ فصولها منذ لحظة الحيرة والمعاناة والاغتراب الذاتي التي عاشتها شخصية «طراد» إحدى الشخصيات الرئيسية في النص والموجودة في واقعها الحياتية العدوانية المتبادلة والمأزومة، أوصلته بعضها في نهاية الأمر إلى هذا الوضوع الذاتي المتردي والمتدني، الذي انتهي به أيضا إلى نفس النقطة التي بدأت منا عتبة النص وهي محاولة الهروب من الواقع والفكاك من عبثه وجنونه، والبحث عن ذاته الضائعة في مكان آخر يعيد له آدميته التي فقدها منذ أن فقد أذنه وكل ما كان يحلم به: «تأمل المدينة بأبراجها ومناثرها تغرق في الظلمة، ياإلهي، هل ما حدث يستحق أن أهجر المدينة بناسها ومساكنها الطينية الأليفة وحاراتها الحميمة الدافئة، هل كنت على حق، بأن اعتزل الوظيفة، يضحك بسخرية، وهل تسمى ذلك العمل وظيفة، هل دور مسّل أو مهّرج في ثوب مراسل يسمى وظيفة، مرة يجر هؤلاء السذج ثوبي من الخلف، ومرة يمد أحدهم رجله في الممر بين الطولات كي أقع على وجهي، ومرات كثيرة يحاولون سحب شماغي الذي أتلثّم به، وهو الشيء الذي أحتمي به عن الناس والضوليين، فأتشبث به بكلتا يدّي، كي لا ينزعوه عن وجهي، فيجدون في ذلك فرصة للتسلية، إذ يقوم أحدهم بغمزي في مؤخرتي، لينفرط الآخرون في ضحك متواصل ماجن،

وحين أغضب أحيانا وأعتصم في غرفة الشاي والقهوة، يمر على «بداح» وهو أصغرهم وأعلاهم ضحكا في ساعات هزلهم، فيرضيني بورقة من فئة العشرة ريالات، لأعود إلى خدمتهم وأنا أشعر بالانكسار والأسى والغربة!!» (ص ١٣) – تلك كانت مراحل الاستلاب الذي كان يعيشها طراد، غائبا عن الوعي والإدراك، ومهرجا تتسلى به طبقة من الموظفين الذين يعمل معهم في المؤسسة، يستلبون واقعه ويغيّبون عالمه لقاء دراهم معدودة يلقونها إليه في نهاية المطاف، فمنذ أن نصبت له رائحة الموت فخاخها اللعينة، وجذبته ناحية دوامة عنيفة تداعت معها كثيرا من المواقف القدرية التي جمعته بطريق الصدفة في هذا المكان مع غيره ممن تقاسموا معه تلك الفخاخ التي كانت سببا في مآسيهم الإنسانية وفي تعرضهم لتيارات حياتية لا إنسانية، همشت آدميتهم وأزّمت واقعهم، وجعلتهم يتناوبون «رحلة العذاب الأبدي» كما أطلق عليها الكاتب في إحدى متوالياته داخل النص، ولعل دلالة العناوين التي وضعها الكاتب لهذه المتواليات ابتداءاً من العتبة الأولى للنص وحتى الوصول إلى نقطة النهاية وهي على التوالي «سر الغناء الحزين» «رحلة العذاب الأبدي» «وثائق رسمية» «عراك طويل» «جسد ناضج كثمرة» «رجولة مسلوبة» «عراك مع الحرس» «طفولة مستباحة» «شهوة القمر» «سجناء الرمال» «رحلة الأحلام الشائكة» «الخطيئة والعقاب» «اكتفاء» «بطولة الذئب»، لعل هذه العناوين الدالة المساهمة في تشكيل البناء الفني للنص والتي وضعها الكاتب ليعّول عليها المعنى السردي المضمر والموجود داخل بنية هذا المتن القصصي المستقل في شكله، والمتوحد في مغزاه

ومضمونة مع باقي العناوين الممنوحة والمفتوحة على كل دالة، وهذا هو ما منح النص أبعاد الحكي المؤوّل والدال على ما يحتويه ويتضمنه من واقع شبه غرائبي وتخييل شبه واقعي، وتجربة شائهة جسدت واقع الاستلاب وحددت منابعه من خلال أصوات الشخصيات المقموعة والمستلبة الموجودة داخل نسيجه «طراد، توفيق، ناصر»، كما أنها في نفس الوقت منحت النص ذاته مصداقية التناول، وأضافت بؤرا جديدة وأبعادا إضافية إلى طبيعته الممتلئة بسطوة خاصة، طالت الزمان والمكان وأملتها طبيعة التناول والشخوص والأحداث التي وضحت في نسيج النص وكأنها حددت الزمن السردي بفترة مبتعدة تماما عن حاضرنا الآني، وأن زمنها مستعاد من فترات زمنية بعيدة، حيث كان قطع الطريق والعبودية والحرمان والخوف هي السمة الغالبة، وحيث جسد الكاتب بعض بؤر الصراع الدائرة بين الإنسان والإنسان وبين الإنسان والحيوان، وحيث دارت هذه البؤر حول أربع غرائز رئيسية لكل متعض هي «الخوف والعدوانية والجوع والغريزة الجنسية»، ولا شك أن دلالات النص في كل متتالياته القصصية، وتأويلاته الأساسية لها لم تخرج كلها عن هذه الحالات المتأصلة داخل النفس البشرية والتي جسدها الكاتب في النسيج العام للنص، كما أنها استمدت خطوطها العريضة من ألفة الشخصية مع خط سير حياتها فشخصية «طراد» ومسيرته الحياتية الخاصة- كقاطع طريق في بداية حياته وعدوانيته التي مارسها مع «نهار» قبل أن يصبحا صديقين ولصين يقطعان الطريق على المسافرين، وأيضا مع كثير ممن قابلهم في حياته، ثم امتهانه بعد وقوعه في فخ الرائحة التي

سـببت لـه عاهتـه بعـض المهـن المتدنيـة «كعامـل بوفيـه» و«فـراش» و«جندي حارس» و«حارس بوابة قصر» و«مراسل في أحد الوزارات»، هذه المهن التي امتهنها كانت نتية خروجه عن المألوف الذي كان، وهو مألوف رجل إبن قبيلة معروفة، ولكنه لم يراع أصول وتقاليد القبائل، فتحول إلى لص وصاحب سطوة قمعية خاصة استثمرها ووظفها في استلاب الغير وسرقتهم وترويعهم والعبث بأمنهم، وكأن الدوائر تدور فتسقيه مما سقي هو الناس منه، بل وأكثر من ذلك، حيث أصبحت عاهته وشماغه الذي يغطي بها أذنه، وهي طوق الحصار الملتف حوله، لا يريد لأحد أن يعرف سر هذه العاهة التي نتجت عن ممارساته العدوانية مع الغير، التي جعلته محاصرا من جوانب عديدة ذاتية واجتماعية واقتصادية داخل واقع لا إنساني لا يرحم- لذا نجد «طراد» في قمة ثورته وغليانه يستعدي الماضي الذي كان ويهب في وجه رئيسه في أحد المرات الذي أهانه فيها، كان كأنه حبة تراب صغيرة سقطت في إناء يغلي، فأحدثت هذه الحبة فورانا كبيرا وجعلت الماء يطفح خارج الإناء، كان ذلك تماما هو طراد في غربته وإغترابه وثورته التي سببها له استلاب واقعه: «بعد أن ضاقت بقدميه الشقيتين الطرقات ولفظته المكاتب الفارهة، وشردته الجهات والوجوه والمنازل، قرّر أن يزاحم العمال الهنود والبنغال في تنظيف السيارات، كان يقول لنفسه بصوت مسموع: ما فيها عيب!! لكن الصوت الغائر في داخله يعاتبه، يا بن القبائل الحرّة، يا بن البراري والوهاد الفسيحة، كيف تقبل أن تصير خادما أو ماسحا أو عبدا !؟ كلنا عبيده، يعزّي نفسه، ومن ساحة مواقف الوزارة دخل إلى مكاتبها

بوساطة مدير الشئون المالية، الذي مارس غطرسته عليه، وإذلاله يوميا، حتى أمام ضيوفه ومراجعيه، إلى أن قلب القهوة أمامه غاضبا ذات ظهيره، حين صوّت له: ياثور!! فأدار وجها شرسا وعزيزا كان قد نسيه في البراري والغياض والأدوية، كان قد رماه خلفه في الخباري وتحت أشجار العوشز الهائشة كرؤوس جن، أدار وجها هائجا وقال له إنه ليس ثورا، بل هو ابن قبيلة، وإن القدر وضعه هنا أمامه، وإن كان ثورا فهو بسبب عمله هنا معه!! قال كلاما كثيرا كان قد خبأه ثلاثة عشر عاما!!» - (ص١٢) - في هذا الموقف الصعب الذي وقفه طراد واسترد به بعض من نفسه الضائعة، ولكن الثمن كان غالياً للغاية، فقد فصل من عمله ولم يعاد إليه إلا بعد جهد جهيد وواسطة قوية بذلها أصحاب الطول والسطوة عند هذا المدير، وأيضا شخصية «عم توفيق العبد» الذي جلب من وسط السودان ومسيرته الحياتية الخاصة التي أوصلته إلى حدود العالم الموجود فيه طراد وإلى ما هو عليه الآن، مرورا بمجموعة من المواقف الصدامية مع الواقع الذي جلب منه وحتى استكانته الحالية وبيعه في سوق النخاسة، ووصوله إلى العمل كعامل في بوفيه المؤسسة التي يعمل بها «طراد» وتآلف الإثنان وتوافق طبيعة كل منهما مع الآخر- ثم «ناصر» صاحب الملف الأخضر الذي عثر عليه طراد في صالة الركاب وبدايته المأساوية وهو جنين وتعرضه لأبشع ألوان المعاناة منذ هذا اليوم الذي وضعته فيه أمه على باب أحد المساجد بعد ولادته مباشرة، وخلفية العلاقة غير الشرعية التي أوجدته، والناتجة أيضا عن رائحة أنثوية ألقتها صاحبتها على صاحب السيارة الكريسيدا في أحد الأيام القائظة التي

سببت له عاهة نفسية طوال حياته، كل هذه الخطوط التي اتكأ عليها الكاتب في تجسيده لمعالم الاستلاب وتشويه للواقع وإدانته لهذه الظواهر التخييلية المنتخبة لبعض حالات الغربة والقمع والقهر الإنساني، هو ما جعل هذا النص مهموما بشكل ما بفكرة الموضوعات التي دلت عليها العناوين التي اختار لها الكاتب شكل المتوالية الوضعية ليكسر بهذا الشكل معالم السرد التقليدي في ساحة الرواية المعاصرة.

ولعل اللغة التي استخدمها يوسف المحيميد في هذا النص واقترابها من حدود الشاعرية في بعض المواضع وعلاقة الترابط بين مفردات هذه اللغة، خاصة ما هو متصل بالمحور الأساسي للنص وهو «الرائحة» وبين الممارسات المرتبطة بها قد جعل الدلالات الحسية الموجودة داخل بعض المتتاليات معبرة عن كنه، ومغزى ما أراد الكاتب أن يعبر عنه كوجهة نظر خاصة ورؤية إدانة لما تمارسه النفس البشرية على مر العصور والأزمان، وهو ما ظهر في مواقع ومواطن كثيرة داخل المتتاليات من ممارسات وحشية وعدوانية واغتصاب وعهر أنثوي غير مبرر نتج عنه حياة مستلبة شائهة، ومن خلال الالتزام بوحدة الإيقاع للسرد الداخلي للسارد «الكاتب» والسارد «الشخصية» في التعبير عن النص بصفة عامة والحالة بصفة خاصة، والأسلوب المتناغم مع الحالة النفسية للشخصية الساردة في التعبير عن عمق المأساة التي مروا بها، وهو أيضا ما يمثل مصادقة من الكاتب لارتباط الشكل مع المضمون من وجهة نظر البحث عن المألوف وغير المألوف في الواقع المستلب والمستمد من رؤية قد تبدو في بعض جوانبها تخييليه، وقد تستثير هي أيضا الواقع في بعض

جوانبه السلبية، كما تحمل في بعض جوانبها الأخيرة أبعاد المغامرة في الشكل، والإثارة كمحور تعبيري يجسد الواقع، ويعيد صياغته من جديد في رؤية وتجربة تجسد شريحة من السادية المتبادلة بين الإنسان وسطوته النابعة من داخله، من داخل الطبيعة البشرية خاصة هذه الوحشية المجسدة لجوانب من المفترض أن تكون صادرة عن توجهات إنسانية الحجاج الذين دفنوا «طراد» وزميله «نهار» في رمال الصحراء، وتركوهم للوحوش الضاربة التي التهمت رأس «نهار» وسببت لـ«طراد» عاهته المستديمة، و«الأم» التي القت برضيعها المولود حديثا على باب مسجد «عبد الله بن الزبير» في حد السد الغربي، وتركته للقطط الضالة تنهش جسده وعينيه وتحاول التهامه، منتزعة في ذلك من قلبها الرحمة والأمان لطفلها الرضيع– و«توفيق» وما تعرض له على ظهر السفينة المقلة له من اغتصاب وقمع وقهر جسدي، ثم وقوعه في دائرة العبودية وخصيه وانتزاع رجولته عند أسياده الجدد– كل هذه الأمور شكلت داخل النص محاور عديدة لاستلاب الواقع، وأصلت داخل الشخصيات المستلبة في نفسها وفي جسدها وفي واقعها دونية لازمتهم بعد ذلك وعلت لكل منهم واقع مستلب، وشخية مهمشة تعيش على حدود العالم وتعاني ويلات ما سببته لها فخاخ الرائحة– ولعل البناء الفني الذي ارتآه الكاتب لهذا النص والمعتمد على المتتاليات القصصية كسرد فني وبناء لمتن حكائي يجسد داخله مجموعة من التيمات العدوانية الناتجة عن سادية إنسانية، ونزعة نفسية طاغية في التوجه العدواني في مراحل مختلفة، جعل طبيعة هذا النسق في تحديد كل متتالية لمضمونها من ناحية الراوي

والمروي، ومن ناحية التفتيت السردي، ما جعل كل متن قصة مستقلة تحمل داخلها خيوطا سردية لمسار الشخصية، ومعاناتها مع نفسها ومع الآخرين من خلال جانب طاغٍ على النص منذ بدايته وحتي النهاية وهي «الرائحة» التي استخدمها الكاتب بمهارة في تحديد خط سير النص بكامله حيث جعلها هي التيمة الأساسية المستباحة التي أوقعت الجميع في حبائل الخوف والجوع والموت والعاهة الدائمة– ولاشك أن الوحدات المفردة في متوالية القصة القصيرة، وهي غالبا ما تنمو وتتمحور حول فكرة أشمل وأحكم، قد تكون بالنسبة للكاتب هي البذرة التي تنمو داخلها مجريات الأحداث إذا تجمعت داخل بؤرة روائية تعيد صياغة الواقع من جديد ويحيط بها خط درامي يربط مفرداتها كلها ويجسد ما تتعرض له الشخصية من خلال هذا النص من حصار واستلاب وقهر وقمع ذاتي، لذلك نجد استخدام الكاتب صوت السارد في التعبير عما مر به من ممارسات قمعية مثال ما حدث مع طراد وتوفيق، كما نجده قد استخدم الوثيقة المتمثلة في الملف الذي عثر عليه طراد والسجلات التي رجع إليها في تحديد هوية «ناصر» المقموع المقهور وهو طفل صغير منزوع الهوية والأسم والأصل ومستلب الواقع في جميع مراحل حياته– وقد تكون هي لحظات التوتر المدسوسة وسط الحدث الرئيسي الذي يمثل جبل الثلج العائم الظاهر على السطح بينما الرؤية الأساسية للنص تختفي تحت ركام الأحداث الثانوية والفرعية وبين طيات النيج العام له، وهو ما توخاه الكاتب، عندما وضع أحداث الحكايات المتداخلة لكل الشخصيات الرئيسية التي تدور حولها أحداث النص

والمتداخلة مع بعضها البعض في إطار المتوالية، ولا شك أن السرد الذي جاء على لسان كل شخصية في رويها للأحداث هو الذي منح النص بعدا حكائيا مستندا في ذلك إلى دلالة العنوان الذي منح له «رجولة مسلوبة» كان الراوي فيها «توفيق» وواقعه المسلوب وصوته الشاكي منذ أن خطف بطعم وشرك من رائحة الطعام أثناء هروبه في إحدى الغابات البعيدة في جنوب السودان– في هذه المتتالية تتبدى الصورة التي مر بها «توفيق» منذ سارت به السفينة من ميناء سواكن وحتى عملية خصيه في منزل أسياده الجدد، وما فعلته به الرائحة من كل جانب: « تخيل يا طراد خدعوني هناك بشحمة مشوية حتى وقعت في فخ الجلاّبة، وهنا خدعوني بكرة قطن صغيرة عرزوها في أنفي فغبت عن الوعي، في المرة الأولى بعت إنسانيتي برائحة شحمة وصرت عبدا، وفي الثانية بعت رجولتي برائحة قطنة وصرت خصيا!! قاتل الله الرائحة كلها» (ص ٦٦).

كذلك عندما نزل الدمع من عيني «طراد» المدفون في رمل الصحراء على وجه الذئب الذي نهش وجه صديقه «نهار» أمام عينيه، ثم استند عليه ليستريح من عناء هذه الوحشية الطاغية، كانت هذه اللحظات الرهيبة والغانية بجمالياتها من أجمل ما جسده الكاتب في نصه «فخاخ الرائحة» وأقواها صياغة ونسقا، وقد برع الكاتب براعة فائقة في تصوير وحشية وقسوة مشهد افتراس الذئب لرأس «نهار» المدفونة في رمال الصحراء، والعبث بوجهه قطعة قطعة في وحشية طاغية في متواليته بطولة «ذئب»: « لحظة أن جز الذئب فم نهار وشفتيه، ملتقطا طرف لسانه توقّف الزعيق المقدّس، ولحظة أن نزع بأنيابه القصبة الهوائية مال رأس

نهار جانبا مثقلا مثل ثمرة ناضجة وقد تدّلت بثقلها من الغصن – مال رأسه حتى انطرح وقد توقفت أنفاسه اللاهثة، بينما روحه طارت تولول في ليل الصحراء، تضرب الشجر والرمال والصخور وتبكي– تتبع القوافل والمسافرين والحجاج وتسائلهم، تشّد أذيال الجمال وتحاصر الرجال وتبكي– تظير روحه عاليا تجاه السموات البعيدة، وتصرخ في النجوم الباسمات النائمات، ثم بيديها تطفئ توهجها– لم تعد النجوم مصابيح تزين السماء بعد أن انطفأت بفعل يدي روح نهار الفارّة في أنحاء البراري والسموات العارية» (ص ١١٤) –كان هذا المشهد المليء بجماليات النص لغويا وتضمينيا هو الذي جسد واقعة افتراس نهار وصعوده إلى السماء العارية– بينما في الجانب الآخر تقبع رأس طراد منتظرة دورها في الافتراس والالتهام، لقد كان هذا الوصف التفصيلي لهذا المشهد بهذه الطريقة هو تجسيد حي حسم الصراع الدامي بين الإنسان والحيوان الضاري وجسد وحشية وسطوة العدوان ورد الفعل فيما كان يفعله طراد ونهار مع قوافل المسافرين، لقد وقع الاثنان معا مرة أخرى في أحد فخاخ الرائحة ولكنها هذه المرة رائحة عرقهم الذي جذبت الذئب في الظلام ناحية رؤوسهم المدفونة في الرمال: «الرائحة تزحف كأفعى فوق الرمال، والعواء يتأرجح مع الهواء ويقترب شيئا فشيئا، فيزداد رعبها وينضحان مزيدا من العرق، لتمعن الرياح في نقل الرائحة الآدمية إلى أخطام الذئاب السارحة في البراري والوهاد»– (ص ٨٨) – لكن القدر شاء أن يبقي طراد وأن يستلب واقعه ونظهر عورته من خلال عاهة دائمة مستديمة تبقى على مر الزمن جزاء لما فعل في حياته– فعندما هب

الذئب مذعورا فجأة منتزعا بفكه الحاد أذن طراد الذي أطلق صيحة بشرية هائلة في الصحراء، هرب على أثرها الذئب بعيدا تاركا طراد وسط هذه الحفرة المدفون جسده فيها يعاني من أثر وحشية الإنسان والذئب معا، وكأن هذه الصيحة الهائلة كانت هي المحور الأساسي التي عاش على أثرها طراد يعاني ويكابد الحياة وآثارها، إن شخصية طراد هذا المثقل بهموم العالم والمعتز بشخصيته التي تتعرض كل يوم بل كل لحظة للاستلاب والضياع، وهي الشخصية المحملة بتجارب كثيرة جعلته يركن إلى عالمه الخاص يبحث فيه عن تجارب مماثلة يستأنس بممارساتها ويستوحش أصحابها، لذا نجده، يتجنب السلطة وأصحابها، ويبحث عمن يشاركونه عالمه الخاص، عالم المأزومين والمهمشين والموتورين، يبحث داخلهم عن بعض مواطن الإنسانية التي افتقدها منذ أن قضم الذئب أذنه اليسرى، وجعل عاهته الجسدية والذاتية تتضخم وتتنامى مع ذاته وشخصيته الحائرة ولا تندمل آثارها النفسية على الإطلاق بل ظلت تناؤه وتتدنى به إلى مراحل لم يكن يعرف إنه سينزل إليها أبدا– ولعل الاستهلال أو العتبة التي ننتقل بها من بداية النص إلى بؤرته، كانت هي المحاولة التي قام بها طراد لفك أسر ذاته والابتعاد بها عن هذا الإذلال والدونية والاستلاب الذي وجد نفسه قابعا فيه، الكل يهزأ منه، والكل يجد فيه مطيته ويسخرون من واقعه وهو الذي كان ينازل الوحوش وقطاع الطرق، وقد أصبح الآن سخرية العالم حتى أنهم عندما نعتوه وشبهوه بالرسام الهولندي العالمي «فان جوخ» فهم على الفور طبيعة هذا الفنان،

وأنه مثله مقطوع الأذن، وظل يتتبع طبيعة عاهته حتى عرف أنه قطع أذنه وفاء لمحبوبته.

وفي محاولة منه للفرار إلى الجحيم كما كان يردد، نراه يتعامل مع واقعه من خلال اللامعنى داخله، فهو لا يعرف إلى أين سيذهب ولا إلى أي هوية هو ينتمي الآن أو سينتمي بعد تركه العمل والبيت الأصدقاء في الرياض، كانت دونيته قد وصلت به إلى مرحلة من المراحل المتأخرة في مثل حالته، حتى إنه وقف أمام شباك تذاكر الأتوبيس حائرا إلى أين يذهب: «لم يكن طراد قد قرر إلى أين سيغادر، المهم أنه دخل إلى صالة السفر، متجها إلى أحد موظفي التذاكر، بعد أن كره هذه المدينة تماما، كره أهلها جميعا، وبعد أن نام ليلتين في قبو أحد مساجدها القديمة، وتجول في أنحائها وشوارعها نهارين كاملين» (ص ٩)– إن هذه الغربة المزدوجة التي طالت النفس والجسد عند طراد هي التي تجعله الآن يبحث عن ذاته الضائعة وسط تجهمات الحياة ومثاليها، فهو يترك كل شيء وراءّ ويتجه إلى المجهول يبحث عنده عن ذاته حتى لو كان هذا المجهول هو الجحيم بذاته، ولا شك أن المعني الأخير الذي اتكأ عليه الكاتب بعد كل هذه الاستيهامات التي ضمنها متتالياته القصصية ونصه السردي الروائي الممتع بدأت وانتهت بفكرة واحدة وهي البحث عن الذات الضائعة والتي وجد طراد نفسه في بداية النص وفي نهايته يبحث عنها حتى وجدها أخيرا عند توفيق صديقه وزميله في مسيرة البحث عن الذات المستلبة الضائعة: «بعد أن أقفل طراد السماعة، قال لنفسه: سوف أتجول في هذا الجحيم قبل أن أذهب إلى غرفة توفيق–

وقت طلوع النور في فجر الرياض هو أحلي الأوقات، المدينة تكون مثل وجه شابة تطرد النعاس عن عينيها» (ص ١١٩).

لقد مثلت رواية «فخاخ الرائحة» في مسيرة الرواية العربية علامة مهمة من خلال النسق والمضمون الجديد الذي بثه الكاتب في نسيج النص بحيث وضع هذا النص بصمة في الرواية السعودية بصفة خاصة وعلامة تحسب للكاتب في مسيرته الإبداعية.

المجتمع المديني في الرواية العراقية

يمثل المجتمع المديني في السرد القصصي والروائي بعد اهاما ومؤثرا في السياق العام للنص لما له من ألفة خاصة مع السارد وشخصياته، ومع القارئ ودلالات واقعه الذي يجده موجودا وبإلحاح شديد داخل مضامين العمل الروائي، وهو يأخذ أهميته من خلال خطوط جمالياته الموظفة داخل النص أيا كانت البيئة التي يتناولها النص، كما تتشكل أبعاده من السمات الخاصة التي تأخذ من الواقع الإنساني قيمه المألوفة،

وحقيقته الاجتماعية الطاغية، وشخوصه الذين يتنقلون بين جنباته ويمارسون حياتهم بأي طريقة من طرق ممارسة الحياة، فهو كيان قائم بذاته داخل النص القصصي والروائي، كما يمنحه الكاتب أيضا الحياة الصاخبة المتوهجة في كثير من الأحيان ليدلل به عن رؤى يطرحها، ودلالات يحاول إضاءة سماتها، كما يمنحه حسا إنسانيا يتجدد عبر الممارسة الواعية لمجريات الأحداث في عالمه الخاص الذي يكون في كثير من الأحيان هو عالم النص نفسه.

والمكان المديني في الإبداع الروائي العراقي المعاصر، كما صوره كتاب الرواية العراقية، هو المكان الذي يثير إحساسا قويا بالمواطنة العراقية الأصيلة، وإحساسا آخر بالزمن العراقي الإنساني المار بسطوته المستشارة داخل تاريخ العراق الاجتماعي والسياسي الحديث بكل ما يحمه من عذابات وتراكمات داخلية خاصة، وأيضا بالحميمة المنبثة داخل العلاقات المتشابكة والمعقدة بين الشخوص العراقية العائشة حقيقتها أيا كانت هذه الحقيقة، وقد حمله بعض الروائيين العراقيين تاريخ بلادهم ومطامحهم وتوجهات شخوصهم، فكان واقعا رائعا أيا كانت وضعيته على خريطة الحياة، ورامزا ومعبرا عن هواجسهم الخاصة والعامة، ومن ثم فإنه يتكون من شرائح مكانية، وأجزاء مألوفة، ومنتخبة من المدن والصحاري والقرى الممتلئة بالصخب والعنفوان والحياة، وهو أيضا كيان نتلمس منه، ونستشعر فيه الدفء العراقي في البيت والشارع والزقاق والميدان، وفي أي بقعة يتجول فيها ويعيش فيها المواطن العراقي والعربي على السواء، نقتنص منه أحيانا اللحظات المضيئة في المسار الاجتماعي، كما حمله أيضا بعض الكتّاب هواجس المنفي الاضطراري والاختياري على السواء من خلال إبداعاتهم ومخيلتهم في هذا المنفي، وأصبح المكان في المنفي، مكانا عراقيا جديدا له خصوصيته ومعناه ولعل الزلزال الرهيب الذي حدث على الساحة العراقية في الآونة الأخيرة، وطال بسطوته وعنفوانه المكان والزمان العراقي الأصيل، بغداد والبصرة والموصل وكربلاء وكركوك والفاو وكافة المدن والقري والأرض العراقية، وطال في نفس الوقت الذات العربية في صميم هويتها وفي

عنفوان كبرياتها، هو الموضوع المحتفي به، والمتكأ عليه في هذه المداخلة التي تحمل خصوصية الحاضر والحادث والواقع في هذا الوقت بالذات، ولعل الرواية العراقية بواقعيتها وتخييلها الخاص، والجوانب المضيئة من إبداعاتها هي خير من يتحدث عن المكان العراقي في هذه الآونة بالذات، لما للمكان العراقي من وضعية حميمية لدينا جميعا تأخذ سماتها وأهميتها، ووضعيتها من هذا التاريخ الطويل الخصب الثري للتراب العراقي العربي الحبيب إلى قلوبنا جميعا.

والسرد العراقي رافد مهم من روافد السرد العربي والإنساني، فهو غني بنصوصه، قدير بكتّابه، متميز برؤاه، متصور بتجاربه ومغامراته الإبداعية، واعٍ ومدرك لأهمية توجهات الخطاب الروائي في ساحته الأدبية بأسئلته الخاصة المطروحة، ومعانيه المضمرة والمختبئة وراء قناع الرمز والتاريخ والأسطورة، وخيالاته المعبرة عن الواقع بشتى أشكاله وصوره والتي تستهدف الإنسان العراقي والمكان والزمان العراقي.

وقد أفرزت مسيرة الرواية العراقية عددا كبيرا من الكتّاب، وكما وفيرا من النصوص الروائية زاحمت بها الساحة السردية العربية على اتساع المكان والزمان، واحتلت الرواية العراقية مكانتها المتميزة من خلال خطاب روائي له قضاياه الخاصة، وله أسئلته المثيرة للجدل، وله قراؤه المستمتعون بهذه المسيرة التي تحمل في بنيتها الأساسية معالم المكان والزمان والتاريخ الاجتماعي العراقي الذي أصبح الآن أثرا بعد عين، وأصبحت الشخصيات العراقية الموجودة في هذا المكان الآن تمثل

شخصيات هي وإن سبق وتواجدت في الرواية العراقية بصورتها المعروفة التي إلفناها وعرفناها من قراءاتها، إلا إنها الآن تبدو حائرة، تائهة، باهتة، لا تدري من نفسها شيئا، ولعل خير تعبير نستطيع أن نقوله الآن عنها، إنها في مرحلة من مراحل انعدام الوزن العنيف الرهيب، فهل تستطيع هذه الشخصيات الآن أن تحقق ما كانت تحققه شخوص الرواية العراقية على المستوى التخييلي، أن تتمرد، أن تعرف طريقها الصحيح، أن تثور وتبحث عن الخلاص وسط هذه المتاهة المظلمة الكئيبة، أن تقف أمام هذه الهجمة الشرسة على كل مقدراتها وتراثها الوطني والعربي، هذا هو السؤال الكبير الذي نطرحه الآن من خلال إبداعات كتبها روائيون عراقيون أمثال فؤاد التكرلي، غائب طعمة فرمان، عبد الخالق الركابي، عبد الرحمن مجيد الربيعي، عبدالمجيد لطفي، عبدالأمير معلة، عبدالرزاق المطلبي، فاضل العزاوي، عالية ممدوح، لطيفة الدليمي، محمود سعيد، ومن قبلهم بعض من جبل الرواد أمثال محمود أحمد السيدوذو النون أيوب وعبد الملك نوري وعبد الحق فاضل، وغيرهم كثيرون من مبدعي الرواية العراقية على مدار أجيالها المختلفة– ومن خلال هذه الإطلالة السريعة عن المكان والمجتمع المديني في الرواية العراقية سوف نحاول أن نتلمس من بعض النصوص الروائية واقع هذا المكان وانعكاساته على مضمون النص الروائي العراقي الذي تخيله بعض مبدعي الرواية في هذا المكان العزيز علينا الذي نأمل أن يستعيد توازنه مرة أخرى، وأن يقوم من كبوته لينضم إلى الأسرة العربية، ويعود إلى سابق عهده عراق العرب ومكانهم الأثير الذي لا غنى عنه– وقد انتخبنا من

الرواية العراقية بعض النماذج، استشعرنا منها وجود المكان بصورة طاغية ومؤثرة في مسيرة الأحداث وانعكاسها على سمات الشخصية الروائية المتحركة داخل النص من هذا النصوص رواية «النخلة والجيران» لغائب طعمة فرمان، «الرجع البعيد» لفؤاد التكرلي، «زنقة بن بركة» لمحمود سعيد، «ثلاثية الراووق» لعبد الخالق الركابي.

ففي رواية «النخلة والجيران» وهي من الأعمال السردية الهامة للروائي العراقي غائب طعمة فرمان، يقتطع الكاتب مساحة مكانية مهمشة ورامزة لسطوة الحياة وتحكّمها الطاغي، حيث يجعلها هي مسرح الأحداث، ويجعل أجزاء منها عرضه للتصرف فيها عن طريق البيع لبناء مصنع للسجائر بعد احتلال الإنجليز ودخولهم العراق أثناء الحرب العالمية الثانية، كما ينتخب شريحة اجتماعية من البشر يعملون في مهن مختلفة، حيث يتم التفاعل بين المكان والشخصيات المنتخبة من الواقع الاجتماعي العراقي المهمش من خلال سكني مجموعة من الفقراء اشتق منها الكاتب عنوان نصه في منزل كبير يسمى «الخان»، فسليمة الخبازة العاقر كنخلتها الوحيدة القائمة في فناء الدار، وجيرانها المقيمون ف الخان هم أبطال الرواية، ويصف الكاتب هذا المنزل الشعبي بقوله: «كان الخان بيتا كبيرا بجوار بيت سليمة الخبازة من الناحية الأخرى– بيتا من بيوت خلق الله الاعتيادية سماه النا «خانا» لتعدد حجراته، وكثرة نزلائه، فيه يسكن حمادي العربنجي وزوجته دريفة وطفلته في حجرة، ويسكن رزوقي وخيرية في حجرة ثانية، وثلاث عوانس في غرفة ثالثة، وفتحية بائعة الباقلاء في شبه حجرة أخرى لا يقبل مخلوق أن يؤجرها»،

هذا هو المكان الرامز لجزء مهمش من الحياة العراقية، وهذه هي بعض الشخصيات العائشة والرامزة إلى واقع الحياة في هذا المكان في ذلك الوقت، وإلي جوار الخان يقع «اسطبل» يطلق عليه السكان اسم «طولة الحاج أحمد أغا»، حيث تدفع التحولات الاقتصادية الوافدة مع الحرب الثانية، ومع قوات الإنجليز التي دخلت العراق آنذاك، تدفع بمالك الإسطبل إلى التخلص من الخيول ثم بيع الإسطبل، لكي يتحول إلى مصنع حديث لصناعة السجائر، وتفقد بعض الأسر مسكنها من جراء هذا البيع بعد أن كان بينهما جميعا أواصر ألفة متينة- ولا يستسلم أبطال «النخلة والجيران» لهذا التغيير بسهولة، بل يحاولون الدفاع عن حياتهم ووجودهم وهويتهم بكل ما يستطيعون من قوة وإصرار، وهذا المفهوم للمكان في هذا النص لا يقتصر على هذا النص وحده في أعمال غائب طعمة فرمان، بل ينسحب أيضا إلى بقية أعماله الروائية الأخرى، حيث يجسد الكاتب في هذه الأعمال غربة الشخوص حين يفقدون واقعهم، ويضطرون إلى ترك أماكنهم، وأعتقد أن هذا اهو الحاصل الآن على الأرض العراقية من جراء هذه الهجمة الشرسة للحضارة العغربية على الأرض العربية، وهو ما نجده أيضا في رواية «المخاض» حيث نجد أن المكان البغدادي الأليف في هذه الرواية ما هو إلا رمز، وأن البحث عن الأهل والأصحاب ما هو إلا بحث عن الاستقرار والاطمئنان وسط عالم مضطرب معقد متغير، الواقع أن في حياة غائب طعمة فرمان اغتراب كبير وما «كريم» في رواية «المخاض» إلا الكاتب نفسه الذي عاش معظم حياته في المنفي، فكان يؤلمه أن

يجد صورة وطنه وقد تغيرت، كذلك نجد صورة شخوص المثقفين في روايته الثانية «خمسة أصوات» يتفاعلون أيضا مع المكان العراقي الذي يشعرون فيه بنوع من الغبن وعدم الألفة بسبب المعاناة التي يلاقونها في واقعهم، وهو ما نجح غائب طعمة فرمان في الاتكاء عليه في معظم أعماله الروائية من خلال تجسيد واقعية المكان وتأثيره على الشخوص وممارساتهم، وأيضا على الإيقاع الخاص بالبنية السردية للنص الذي يجعل المكان بهيكله العام وشخوصه وظلاله الخاصة في أعماله الروائية مليئا بالتوتر والقلق وعدم الاستقرار، ولعل واقع ما عاشه الكاتب نفسه ما بين وطنه والمنافي التي عايشها ما هو إلا انعكاس على شخوصه ومضامين أعماله والأمكنة التي يختارا ليجسد منها إبداعاته الروائية التي أثرت الرواية العربية بهذا التنوع الثري والخصب من النصوص الروائية.

ولعل الروائي العراقي الكبير فؤاد التكرلي في روايته «الرجع البعيد» قد جعل أيضا في هذا النص الروائي التميز مصائر كثيرة تحتشد لشخصيات متشابكة العلاقات في دورة حياة واحدة، وسياق يتكئ على دورة المكان الذي يجمع الجميع في بوتقة اجتماعية مكانية واحدة، حيث يفصح هذا البعد المكاني عن أسرة بغدادية تعتبر نموذج للمجتمع المديني العراقي– تضطرب أمور حياتها حين تفد «منيرة وأمها» للسكني معهم داخل البيت العراقي الذي يرمز إليه بهذا البيت، فتنقلب الأمور لهذه الوفادة، ويصبح المكان المكون من طابقين أشبه بالبناء المكون من مستويين أحدهما رمزي والآخر واقعي، وتتسبب منيرة ذات الوجه الجميل في تحويل هذا المكان إلى بؤرة من الصراعات المتشابكة أفرزت أفكارا، وممارسات

كانت الوجه المعبر عن شرائح المجتمع الكبري، ذلك أننا نجد أن الكاتب قد جعل شخوصه مستسلمين لواقعهم الجديد في وقت ندرك فيه تماما أن واقعا يعيش هذا الفقر، وهذا الانحسار النفسي والمكاني من الضرورة أن يكسر عزلته، ويحاول أن يصل إلى النور وأن يرى الحياة أكثر رفاهية ومتعة، وهنا تكمن القيمة الدالة لفاعلية «الرجع البعيد» كما جسدها فؤاد التكرلي في هذا النص، وكما عبر فيها عن دلالة المكان وجذوره العميقة، وجذوته المشتعلة، كذلك نجد في هذا النص مواقع مكانية محددة تضئ المكان كله داخل النص كالمقهي والطريق والسيارة والمطبخ وغيرها، وكلها تحمل معادلا وصفيا وموضوعيا مفصلا لحياة أناس منتخبين من البيت العراقي يعالج الكاتب همومهم بنفس المستوى الذي جسد فيه وعالج فيه المكان، ويضع حولهم غلافا زمنيا يؤطر المكان والناس في علاقة جدلية واحدة، بحيث يقدم الكاتب في هذا النص استثناءاً روائيا لواقع عراقي صميم، يجعلنا جميعا نراجعه كما لو كان هما وفعلا إنسانيا لتغيير حقيقي يأخذ إرادته من المكان ذاته.

وفي رواية «البحث عن وليد مسعود» لجبرا إبراهيم جبرا، وهو كاتب فلسطيني عاش شتاته الذاتي في بغداد حيث عمل فيها فترة طويلة من الزمن، تبدو الصورة واضحة القسمات من خلال الشخصيات المنحدرة من الريف والمدن الفلسطينية الصغيرة والمستقرة في بداية الخمسينيات في معظم مدن العراق، حيث يتقاطع داخل النص مجتمعان، فلسطيني وعراقي بحيث تبدو فلسطين في العراق خلال زمن واحد ومكان واحد وشخصيات متجانسة على رأسها طبقة مثقفة ومتمرسة بالسياسة وقادرة

على إثبات الذات، فالدكتور «جواد حسني» كاتب وصديق لوليد مسعود الشخصية المحورية في الرواية، ثقافته الحيادية أكسبته معرفة الجميع، إنه الكاتب الآتي من أعماق الزمان لهذا المكان العراقي، ليقف على مشارف التجربة الإنسانية ويقول كلمته، التي يستمع إليها الفلسطينيون في العراق، كماس يستمع إليها العراقيون أيضا، فالعراقيون في داخل الرواية وإن حملوا الكثير من معاناة وليد مسعود إلا أن قراءة أفكارهم تعكس التركيبية الاجتماعية والطبقية المدينية لأناس لن يكونوا يوما خارج إطار الحركة الوطنية.

وفي رواية «زنقة بن بركة» للروائي العراقي محمود سعيد تطل العلاقات المأزومة داخل الإنسان الذي يبدو- من مفهوم سارتر ليس متفرجا على الدنيا إنما هو مشارك في البحث عن حقيقتها، من خلال شخصية «سي الشرقي» الشخصية المقموعة في المكان العراقي المهمش الذي يجد متنفسه في الرحيل إلى أقصى الغرب، كما فعل حيدر حيدر في رواية «وليمة لأعشاب البحر» حين جعل شخصية «مهدي» ترحل من الأهواز إلى مدينة «عناية» بالجزائر في غربة اضطرارية فرضتها عليه ظروف القمع والقهر الذين تعرض لهما، كما نجد أيضا شخصية «سي الشرقي» في رواية «زنقة بن بركة» هو الآخر يلجأ لنفس الاغتراب عله يجد مع ذاته نوعا من الأمان الشخصي والأيديولوجي في نفس الوقت، إن محمود سعيد يريد أن يقول في روايته أن الأهداف التي آمنت بها شخصيته، ظلت أهدافا طوباوية ولم تنجز على أرض الواقع بل هي تعيش في المخيلة فقط ولا وجود لها على أرض الواقع، لذلك نجده ينتقل إلى

المغرب ليحقق من تجربته ما كان يتمنى أن يحققه على أرضه داخل العراق.

وفي ثلاثية تشبه إلى حد ما ثلاثية نجيب محفوظ الاجتماعية، نجد أن بناء المكان في ثلاثية «الراووق» لعبد الخالق الركابي يتطور مع تطور الايقاع السردي لهذا النص الذي يتكون من ثلاثية «الراووق» «قبل أن يحلق الباشق» «سابع أيام الخلق»، فقد اختار عبد الخالق الركابي «ديرة الهشيمة» وهي قرية تقع بين قريتي «بدرة» و«زرباطية»، لتكون مادة رامزة ومؤطرة لهذه الثلاثية خاصة في الجزء الأول منها «الراووق»، ثم سرعان ما أصبحت ميدانينا لثلاثيته التي استهوته لعبة المكان فيها فحولها من مجرد نص روائي إلى ثلاثية تاريخية تشبه إلى حد ما بعض الثلاثيات المتوفرة في الرواية العربية المعاصرة، فقرية «دير الهشيمة» مثلها مثل أي قرية عراقية عاشت تحت الحكم العثماني فتحولت خلاله إلى ناحية، ثم أصبحت بعد نشأة العراق الحديث إلى قضاء فلواء أي محافظة، ولأنها تتكون من أسلاف عديدة فإن القيمين على الأمور دعوها في البداية بناحية «الأسلاف» حيث نمت وتطورت تحت هذا الاسم- وهو المكان الواقعي المفترض والذي تدور فيه أحداث الرواية، حيث اختارها الكاتب وظل يتابع تطورها وتناميها كمكان أثير، وعاش معها قصة حب دائم يلوذ به ويتماسك معه جزءا من ثلاثيته، وهو جزء من مصائر وحركة وحياة الشخيات فراح يوسع تلك الأمكنة ويزيد من انتشارها بنظرة المتأمل والعالم الذي عاش تلك الوجوده، وعايش تلك التضاريس وشاهد تلك

الملامح، ولأن المكان الذي اختاره هو قريب من مكان الطفولة فإن هذه القرية سواء كانت مكانا واقعيا أم تخييليا فقد انعكست تضاريسها.

وملامحها الأصيلة خاصة على مدينة «بدرة» التي يقول عنها: «تلك الصورة ظلت تؤطر عالمي الصغير الموزع بين بيوت البلدة الطينية المطوقة من الخلف ببساتين النخيل، ووادي الكلال بقاعة الفسيح الذي تكتسحه السيول الموسمية من حين لآخر، وبين البراري الممتدة على مدى البصر، لا شيء يعتري انسيابها سوى تلال وأشجار مفردة شاخصة هنا وهناك » – وفي رواية «سابع أيام الخلق» وهو الجزء الثالث من الثلاثية تنمو مدينة «الأسلاف» وتكبر وتتوسع بشكل مثير مما جعل الإحاطة بها شيئا صعبا للغاية، هذه هي الملامح العامة لمدينة «الأسلاف» وهي ملامح تستقي بعض أبعادها في نشأتها الأولى من الجزء الأول والثاني من الثلاثية «الراووق» و«قبل أن يحلق الباشق» من ملامح مدينة عبد الخالق الركابي نفسه مدينة «البدرة» العريقة في تاريخها، لهذا فإنها تبدو وكأنها بنيت عبر المزواجة بين الواقعي والخيالي، وليس على أساس أن المكان يبني من المتخيل المحض، حيث المكان لدى الكاتب مجموعة من توليفات مختارة من أماكن مختلفة، بيد أن الكاتب حاول مزج الماضي والحاضر من خلال انسايبية الزمن وتدفقه، ولأن الثلاثية هي من الروايات التاريخية، فإنها تستمر على هذا المنوال في أجزائها الثلاثة، فالزمن الطبيعي الذي ينشأ عنه اختلاف الليل والنهار والأيام والأسابيع وفيه يستطيع الكاتب تحديد لحظة وقوع الحدث، كما احتفى الكاتب بالزمن النفسي للشخصيات وفيها جسد

إحساس الشخصية بالزمن كما هو إحساسها بالمكان خاصة أثناء اللحظات المشحونة بالتوتر والقلق وهو إحساس مواز لزمن السرد الذي يتعلق بزمن رواية الحكاية، والزمان والمكان في ثلاثية الراووق التاريخية عنصران يتداخلان ويشكلان معا المعمار الفني، هذا بالإضافة إلى أن الشخصية الروائية في ثلاثية الراووق لها حيز كبير ومهم في بناء الرواية– ففي الجزء الأول «الراووق» تستحوذ شخصية «السيد نور»، «ذاكر القيم» و«الشيخ عاصي» و«فزع الطارش» وغيرها من الشخصيات على مساحة كبيرة من الأحداث، ثم يطور الكاتب بناء روايته في الجزء الثاني من الثلاثية «قبل أن يحلق الباشق» عندما يعمد إلى سرد الأحداث على لسان بعش شخصياته، بحيث تصبح الشخصية محورا رئيسيا داخل حركة نمو العمل الروائي كما فعل مع شخصيات «مان الشيخ عاصي» «وصنوه» «وثيج»، ثم يأخذ «فزع الطارش» الجانب المناهض لهما– أما الجزء الثالث من الثلاثية «سابق أيام الخلق» فإنها تقوم على استخدام مجموعة من الرواة لسرد الأحداث، إلى جانب ارتكازها على تدوين سيرة «مطلق»، وهذا يعني أن أهمية الشخصية وقدرتها على الاستحواذ على مواطن الفاعلية والتطور، لهذا بدت الثلاثية مقترنة بكل أساسيات البناء الفني لها وهي الزمان والشخصيات والمكان العراقي الأصيل الذي يبدو متوترا وقلقا في كثير من أزمنته وأمكنته.

لقد عبرت الرواية العراقية في الكثير من متونها ونصوصها السردية وجسدت واقع المكان باعتباره جزءا مهماً من وثيقة الزمان، منه تتشكل البنية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المستمدة من تاريخ الأشخاص

والأحداث والوقائع، وعادة ما يستثمر الخطاب الروائي الإرث الاجتماعي لأبعاد المكان في تأويل الواقع ورسم الدلالة الحكائية المعبرة عن رؤى الكاتب من خلال البحث عن لحظة مضيئة توهج معنى المكان وتأثيره الاجتماعي والفكري المستهدف من الإبداع الروائي مكانا مثل المكان العراقي يحمل في طياته حسا يحاكي شيئا ما في ذات الكاتب والذات الاجتماعية على إطلاقها.

المراجع :

١. جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤.

٢. إشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

٣. الموقف الثورة في الرواية العربية المعاصرة، محسن جاسم الموسوي، وزارة الإعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٥.

٤. في أدبنا القصصي المعاصر، د- شجاع مسلم العاني، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩ .

٥. المتخيل السردي- مقاربات نقدية في التناص والرؤي والدلالة، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ١٩٩٠.

٦. البناء الفني في الرواية العربية العراقية «٢»، د- شجاع مسلم العاني، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠.

٧. فنارات في القصة والرواية، حسب الله يحيي، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧ .

للمؤلف.

– ضياء الشرقاوي وعالمه القصصي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٨٨.

– رحلة الرواية عند محمد جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨.

– الرواية في أدب سعد مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠.

– تطور القصة القصيرة في الإسكندرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الإسكندرية، ١٩٩٠.

– بيليوجرافيا الرواية في إقليم غرب ووسط الدلتا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٥.

– متاهات السرد– دراسات في الرواية والقصة القصيرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الإسكندرية ٢٠٠٠.

– الرواية والروائيون– دراسات في الرواية المصرية، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ٢٠٠٥.

– هاجس الكتابة– دراسات في القصة القصيرة– مؤسسة وكالة الصحافة العربية– القاهرة– الطبعة الأولى ٢٠٠٨.

تحت الطبع

١. بيليوجرافيا نجيب محفوظ.

٢. القصة ورأس الرجل– دراسة في عالم محمد حافظ رجب القصصي.

٣. جبل الثلج العائم– دراسات في القصة القصيرة.

المحتويات